محمد مهدى غالى
جامعة بنها

الخطاب الشعرى المعاصر

التعليم المفتوح

٢٠١١ /٢٠١٢

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المحتوى

الصفحة

مفهوم الأدب الحديث ٣
عصور الأدب العربى ٥
مدرسة البعث والإحياء ٩
نموذج من شعر البارودى ١٥
الكلاسيكية الجديدة فى الشعر العربى الحديث ٤٧
المعارضات الشعرية ٤٧
شعر شوقى ٥٢
الزهاوى والشعر المرسل ٥٦
لغة الحياة اليومية فى شعر الرافعى ٥٧
شعر الديوان ٥٩
ظواهر التجديد ٦٤
مدرسة المهجر ٧٢
الرابطة القلمية ٧٥
العصبة الأندلسية ٧٥
جديد المهجر ٧٨
جماعة أبولو ٨٧
أسباب نشأتها ٨٧
ظواهر التجديد ٨٨
عتبات النص ٩٢
١- شعر القرية ومحمود حسن إسماعيل ٩٢
٢- الثورة على الخيال الرومانسى عند عبد المعطى حجازى. ٩٥
٣- شعر الغضب عند محمود درويش ١٠١
تنويعات على الشكل التقليدى..... ١٠٦

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شعر نزار قبانى ١٠٦
الشعر الحر ١١٥
النشأة ١١٥
مفهوم الشعر الحر ووجوه الحرية ١١٥
نماذج من الشعر الحر ١٢٣
١- أنشودة المطر ١٢٣
٢- خروج ١٣٤
٣- عزف على وتر الطفولة ١٤٦
٤- الصباح الجديد ١٦١
قصيدة النثر ١٧٠
بداياتها وروافدها ١٧٠
روادها ١٧٠
جمالياتها ١٧١
أشكالها ١٧٢
نموذج من أدونيس ١٧٣
شعر العامية ١٧٦
نموذج من صلاح جاهين ١٧٧

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مفهوم الأدب الحديث

قد تبدو كلمة (**الأدب**) معروفة واضحة لا تحتاج إلى تعريف.

ولكنها كلمة إشكالية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، فلقد حملت عبر تاريخها الطويل معانى متعددة ، وما تزال تتحدى الضبط والتحديد النهائى الحاسم لمعناها حتى اليوم.

فما المعانى التى حمّلها الناس لكلمة (الأدب)؟

فى **العصر الجاهلى**، كانت الكلمة تحمل معنى الخُلُق الفاضل، كما كانت تحمل معنى الدعوة إلى أمر جلل، أو إلى طعام ، ومن هنا جاءت كلمة "المأدبة" بمعنى الطعام الذى يدعى إليه الناس، قال الشاعر:

نحن فى المشتاة ندعو الجَفَلَى لا ترى الآدبَ فينا ينتقر

وفى **العصر الإسلامي** حملت الكلمة معنى التهذيب والتعليم؛ إذ يروى أن أبا بكر الصديق – وقيل على بن أبى طالب – سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم: لقد طفت أحياء العرب جميعا، فما وجدت أفصح منك، فمن أدبك يا رسول الله؟ قال: "أدبنى ربى فأحسن تأديبى" أى علمنى وهذبنى.

وفى **العصر العباسى**، بدأت الكلمة تتخذ معانى جديدة ، فحملت معنى ألوان السلوك، أو ألوان الثقافة ، التى ينبغى على طائفة من الناس أن تسلكها أو تلم بها ، من ذلك "أدب الخواص" أى ألوان السلوك التى يجب أن يتبعها فئة بعينها هى الخواص المقربون إلى الحكام والولاة ، ومن ذلك الكتاب الذى وضعه ابن قتيبية بعنوان "أدب الكاتب" ، ويعنى ما ينبغى على الكاتب أن يسلكه من ألوان السلوك ، أو يأخذ به من ألوان الثقافة.

كما حملت الكلمة فى العصر العباسى كذلك معنى آخر هو الإلمام من كل فن بطرف ، أى أن يأخذ الإنسان قسطا من المعرفة من كل فرع من فروع الثقافة.

وكانت تعنى كذلك فى هذا العصر جملة المعارف الدينية والدنيوية، فالأدب يمثل المعارف المتصلة بعلوم القرآن، وعلوم الحديث، وعلم الفقه ، وأصوله، والفرائض، والأحكام ، والطب، وما إليها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومنذ **منتصف القرن التاسع عشر** للميلاد كان للكمة معنيان:

معنى عام : وبموجبه تشير كلمة الأدب إلى كل نتاج صادر عن العقل أو عن الشعور، فالأدب كلمة عامة ينطوى تحتها كل شكل من أشكال المعرفة.

ومعنى خاص: وينصرف إلى لون خاص من ألوان الكتابة فى فنون بعينها ، هى الشعر ، والرواية، والقصة القصيرة ، والمسرحية، والمقال، وأدب السيرة الذاتية ، والمقامات ، والخطابة ...

هذا المفهوم الضيق لكلمة "الأدب" هو مفهوم حديث، لم يظهر فى أوربا إلا فى أخريات القرن الثامن عشر، ثم انتقل إلى الثقافة العربية، بتأثير من اتصالها بالثقافة الغربية ، بدءا من منتصف القرن التاسع عشر.

هذا عن تطور مفاهيم الأدب فى الثقافة العربية ، وأما فى الثقافة الغربية ، فقد دارت الكلمة حول ثلاثة معان:

١- **معنى عام** : إذ كانت دلالات الكلمة عامة فضفاضة تتسع لتشمل كل صنوف الكتابة ، وتبعا لذلك فإن الأدب هو كل كتابة جميلة، مهما يكن موضوعها، سواء اتصلت بالطب أو التاريخ أو الفلسفة، أو علم النفس.. ، وبخاصة إذا اتخذت هذه الكتابة طابعا جميلا ، فإذا كان الأسلوب جميلا انتمت الكتابة إلى الأدب مهما يكن موضوعها.

٢- **معنى خاص**: وتعنى كلمة الأدب بمقتضاه جملة النتاج الذى يشمل فنونا بعينها، هى الشعر والمسرحية ، والرواية ..

٣- **معنى أخص**: إذ بدأت الثقافة الأوربية تضفى معنى جديدا هو المعنى الأخص لكلمة الأدب ، ويقصد به الإنتاج الذى يضم الشعر والرواية والمسرحية وغيرها من فنون الأدب التى تتضمنها الكلمة وفقا لمعناها الخاص، مع استبعاد ألوان بعينها من الكتابة.

إذ أن الأدب بمعناه الأخص لا ينطبق إلا على ما أنتج من فنون الأدب التى نجحت فى اجتياز اختبار الزمن ، إذ يضم الأدب الجاهلى، على سبيل المثال، عددا كبيرا من القصائد ، بعضها أهمله الناس ولم يحظ بالاهتمام ، وبعضها ظل فى الذاكرة الإنسانية التى حفظته وتدارسته جيلا بعد جيل، فأيهما ينتمى إلى الأدب؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفقا لهذا المعنى الأخص، يطلق لفظ الأدب على الشعر الذى استطاع أن يخلد فى الذاكرة البشرية.

ونتساءل : هل ينتمى إلى الأدب قصيدة نقرأُها اليوم فى صحيفة من الصحف اليومية أو مجلة من المجلات؟

والجواب أنها تنتمى إلى الأدب وفقا للمعنى الخاص، ولكنها لا تنتمى إليه وفقا لهذا المعنى الأخص، لأنها لم تدخل بعدُ اختبار الزمن.

كذلك يُستَبْعَدُ من الأدب تبعا لهذا المعنى الأخص ما ينتمى لحقل الأدب الشعبى، لأنه لا يحقق شرطا ضروريا لازما فى كل أدب يستحق هذه التسمية ، وهو أن يكون مؤلفه مجهولا.

مفهوم الحديث:

هذا عن مفهوم الأدب ، فما معنى (الحديث)؟

يقتضى التعرف على معنى الحديث أن نقف على العصور التى مر بها الأدب العربى عبر تاريخه الطويل:

عصور الأدب العربى:

(١) **العصر الجاهلى**: وهو العصر الذى يمتد فى الفترة الزمنية السابقة على ظهور الإسلام ، والآداب الجاهلية التى وصلت إلينا يعود أقدمها إلى قرنين أو قرن ونصف قبل ظهور الإسلام.

(٢) **أدب صدر الإسلام**: ويشمل النتاج الأدبى الذى ظهر فى الفترة الممتدة من ظهور الإسلام إلى سنة ٤٠هـ ، ومعنى ذلك أن عمر هذا الأدب ثلاث وخمسون سنة تنتهى فى العام الأربعين من الهجرة حين انتهت الخلافة الراشدة وبدأت الخلافة الأموية.

(٣) **العصر الأموى**: ويمتد منذ قيام هذه الدولة بخلافة معاوية بن أبى سفيان ٤٠ هـ وحتى سقوطها ١٣٢هـ.

(٤) **العصر العباسى**: وهو أطول هصور الأدب الأدبى، يمتد منذ قيام الدولة العباسية ١٣٢هـ وحتى سقوط بغداد على يدى المغول ٦٥٦هـ. ومن الباحثين من يقسم هذا العصر قسمين:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- **العصر العباسى الأول**: ويمتد خلال عصر الخلفاء العظام، كما يقول المؤرخون منذ ١٣٢هـ وحتى ٢٣٢هـ.

ب- **العصر العباسى الثانى**: ويمتد من ٢٣٢هـ وحتى ٦٥٦هـ.

وثمة طائفة أخرى من الباحثين تقسم هذا العصر ثلاثة أقسام:

أ- **العصر العباسى الأول**: ١٣٢ هـ – ٢٣٢ هـ.

ب- **العصر العباسى الثانى**: ٢٣٢ – ٣٣٤هـ وهى سنة دخول البويهيين إلى بغداد وسيطرتهم على مقاليد الأمور.

ج- **العصر العباسى الثالث**: ٣٣٤ – ٦٥٦هـ.

ومن الباحثين من يجعلون العصر العباسى أربعة عصور:

أ- **العصر العباسى الأول**: ١٣٢ – ٢٣٢ هـ.

ب- **العصر العباسى الثانى**: ٢٣٢ – ٣٣٤ هـ.

ج- **العصر العباسى الثالث**: ٣٣٤ هـ - ٤٤٧ هـ وهى سنة دخول السلاجقة إلى بغداد واستيلائهم على الحكم.

د- **العصر العباسى الرابع**: ٤٤٧ هـ - ٦٥٦ هـ.

(٥) **العصر المملوكى**: ويمتد منذ ٦٤٨هـ (وهى السنة التى انتهى فيها عصر الأيوبيين بتولى شجرة الدر ثم زوجها عز الدين أيبك مقاليد الحكم) وحتى انتهاء حكم المماليك ٩٢٣هـ .

(٦) **العصر العثمانى**: ٩٢٣ هـ إلى ١٢١٤ هـ.

(٧) **العصر الحديث**: ويختلف الباحثون فى تحديد بداية هذا العصر، ولكننا نذهب إلى أن الحملة الفرنسية على مصر (١٢١٤ هـ - ١٧٩٨م) كانت إيذانا ببداية العصور الحديثة فى العالم العربى؛ فلقد كان العثمانيون قد نجحوا فى أن يقيموا ما يشبه الستار الحديدى الذى عزل أقطار العالم العربى عن العالم، وعاش العرب قرونا من التخلف فى ظلال الحكم العثمانى ولم يتح لهم أن يعرفوا مقدار تخلفهم إلا حين دقت جيوش نابليون أبواب الإسكندرية، فأدركوا أن هوةً واسعة تفصلهم عن الحضارة الأوربية، وعن حركة العلم فى العالم. ولهذا كانت الحملة الفرنسية قد حركت الوعى العربى وأيقظت الشعوب العربية من غفوتها، وكانت أقرب إلى تنبيه الغافلين، مما أدى إلى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أن تنشأ بعد ذلك حركة للنهوض الحضارى لتعويض سنوات التخلف والانحطاط، وإزالة هذه الفجوة الحضارية التى تفصل العرب عن المنجز الحضارى فى العالم. ومن ثم استحق هذا الحدث العسكرى أن يكون بداية للعصر الحديث التى يمتد حتى اليوم.

وعلى هذا فإن الأدب الحديث هو ذلك الأدب الذى كتب فى الفترة الممتدة من ١٢١٤ هـ - ١٧٩٨م وحتى اليوم.

ولكن الحداثة تحمل معنيين:

١- **معنى تاريخى**: ووفقا لها المعنى يصبح كل ما كتب فى هذه الفترة أدباً حديثاً، لانتمائه من الوجهة التاريخية إلى العصر الحديث.

٢- **معنى فنى**: وفقاً له تغدو الحداثة معنى قائما على الاصطفاء، إذ لا ينتمى إليها إلا النصوص التى تمثل انقطاعاً عن تقاليد الكتابة القديمة، وتأسيسا لكتابة تتخذ أساليب جديدة مغايرة.

ومعنى هذا أن كثيرا من النصوص التى تنتمى زمنيا إلى العصر الحديث ليست حديثة بالمعنى الفنى.

وإذا صدرنا فى درس الشعر الحديث عن المنهج التاريخى، تبين لنا أن تاريخ هذا الشعر أشبه بسلسلة تتابعت حلقاتها على النحو التالى:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مدرسة البعث والإحياء

كان الشعر العربى قد بلغ أواخر القرن التاسع عشر درجة من الركاكة والضعف، دفعت عددا من الشعراء إلى أن يفكروا فى طرائق استعادة الشعر العربى لمجده القديم.

وكان على رأس هؤلاء الشعراء **محمود سامى البارودى (١٨٣٩ – ١٩٠٤) وتلاميذه**، وهم الذين أسسوا ما عرف فيما بعد باسم مدرسة البعث والإحياء. فما مفهوم المدرسة؟

مفهوم المدرسة:

مجموعة من الكتاب من ذوى التكوين الثقافى المتشابه يهدفون إلى غاية مشتركة، ويسعون إلى تحقيقها بوسائل متشابهة.

فأما الغاية المشتركة فكانت غاية مزدوجة، بعث الشعر العربى من مرقده، وبعث الأمة التى استكانت للغزو الأجنبى والحكام الفاسدين، ومن ثم أُطْلِقَ على المدرسة اسم مدرسة البعث والإحياء.

وأما الوسيلة التى اتخذها هؤلاء الشعراء تحقيقا لهذه الغاية فيمكن أن نلخصها فى كلمة واحدة، هى **المحاكاة**.

ولكن ما الذى يحاكونه؟

مثلما يتعلم الطفل النطق والسير ويكتسب النضج عن طريق محاكاة الكبار، فإن شاعر البعث هو كذلك أشبه بطفل لن يتأتى له أن يكتسب مهارة الكتابة إلا إذا حاكى السابقين عليه من الكبار. وعلى هذا ينبغى أن يكون الحاضر موصولا بالماضى الذى يشكل نقطة البدء والانتهاء فى الوقت نفسه، نبدأ بتقليده حتى نستطيع فى النهاية أن ننجز نصاً شبيها به.

غير أن هذا الماضى الذى غدا قبلة شاعر البعث، ليس صورة واحدة، وإنما تتباين تجلياته، فلقد أنتج الماضى فى فترة من الفترات قصائد ضعيفة، وبخاصة فى العصرين المملوكى والعثمانى، كانت هى السبب فيما يعانيه الشعر العربى من تَرَدٍّ. ولهذا فلا معنى لأن يلتمس الكائن الضعيف القوة والنهوض من محاكاته لكائن يماثله ضعفا. ولذلك فلا معدى من أن يولى أولئك الشعراء

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وجوههم صوب عصور الإزدهار الشعرى فى تراثنا القديم. وكلما كانت فترات الماضى أمعن فى البعد كان الشعر أكثر نضجا، كالماء الذى يستخلص من البئر، يصفو بقدر امتداده العميق فى طبقات الأرض. ومن ثم يغدو التساؤل عن تلك الفترات التى شهد الشعر العربى فيها أوج ازدهاره تساؤلا ضروريا. وقد التمس أولئك الشعراء تلك الفترات فى العصر الجاهلى والإسلامى والأموى والعباسى، وفى الأندلس.

وهكذا كان شعراء البعث فى حاجة إلى أن يكون هذا التراث الشعرى متاحا بين أيديهم، ولقد قامت مطبعة بولاق فى ذلك الحين بطباعة عدد كبير من دواوين الشعر العربى القديم فتيسر لهم قراءتها والإفادة منها، ومن ناحية أخرى فإن من شعراء البعث من نظر فى هذا التراث وحاول أن يستصفى منه خير نماذجه، ليقدمها إلى جمهور القراء، وإلى الشعراء على نحو خاص، إذا استعصى عليهم قراءة هذا القدر الهائل من الشعر القديم، وكأن هذه المختارات دليل يرشد أولئك القراء إلى خير ما أنجزه القدامى من شعر، وذلك هو ما فعله البارودى حين قدم مختاراته من الشعر القديم، بل إن شغف البارودى بالتراث الشعرى العربى دفعه إلى أن يقرأ دواوين الشعراء العرب القدامى المخطوطة التى لم تكن قد نشرت بعد، وأن ينسخ كثيرا منها ويجمع قدرا كبيرا منها فى بيته. ومن ثم صار الشعر القديم فى نصوصه الكاملة أوفى نصوص مختارة منه، وهى مختارات تقع فى أربعة أجزاء لثلاثين شاعرا وتمتد فى الزمن بدءا من بشار بن برد وحتى ابن عنين (ت ٦٣٠هـ) متاحا بين أيدى الشعراء الذين شرعوا فى محاكاته، ونشأ عن ذلك كتابات عرفت باسم شعر البعث الإحياء.

غير أننا نرى البارودى فى بعض شعره ما يزال يسير على نهج القصيدة المملوكية والعثمانية، إذ نراه يستلهم بعض تقنياتها كما فى محاولاته للتأريخ بالشعر، فقد كتب يؤرخ بحساب الجُمَّل لعودة الخديوى إسماعيل إلى مصر من مدينة القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية سنة ١٢٨٩هـ (= ١٨٧٢م):

رجع الخديو لمصره وأتَتْ طلائعُ نصره
وتهللت بقدومه فَرَحا أسرَّةُ عصره
فلْتَبْتَهجْ أوطانُهُ بحلوله فى قصره

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وليشتهـــرْ تاريخُـــــــهُ رَجَـعَ الخديــو لمصره[1]

بل إن هذه التقنية الشعرية تستمر مع البارودى بعد ذلك، إذ كتب وهو فى منفاه قصيدة أخرى يهنئ فيها الخديوى عباس حلمى بعيد الفطر ١٣١٤هـــ (= ١٨٩٦ م):

أمــولاى، دُمْ للملــك ربَّــاً تــسوسُهُ بحكمة مطبوع على الحلم والبــاس
ولازالت الأعيــادُ تجــرى ســعودُها عليك، وتحظى من علاك بإينــاس
فلولاك ما فازت يد القُطْــر بــالمُنى ولا نشأتْ روحُ العدالة فى النــاس
وهذا لســـانُ الشُّكْر يدعُــو مؤرِّخا حَوَى العيدُ أنواعَ الفَخَار بعباس[2]

على أن مدرسة البعث، وإن نشأت فى مصر فى الربع الأخير من القــرن التاسع عشر، فإنها امتدت بعد ذلك فى المكان، وفى الزمان، إذ صــار للبــارودى تلاميذ فى مصر وفى خارجها. من بينهم إسماعيل صبرى وأحمد شوقى وحــافظ إبراهيم وعلى الجارم، ثم عزيز أباظة ومحمود غنيم بعد ذلك. كمــا كــان لهــذه المدرسة أتباع آمنوا بأفكارها وصاغوا الشعر وفقا لمبادئها فى أقطار عربية شتى، ومنهم جميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى فى العــراق، وخليــل مــردم ومحمد البزم فى سوريا، وشكيب أرسلان وحليم دموس فى لبنان، ومحمد النخلى ومحمد الشاذلى خزنة دار فى المغرب. وما يزال كثيــر مــن شــعراء العربيــة المعاصرين على امتداد الوطن العربى يكتبون الشعر على طريقة آبائهم الأولــين من رواد البعث، وبهذا يكتمل مفهوم المدرسة التى لا تتوقف عند جيل المؤسسين فحسب، وإنما تمتد عبر أجيال متتابعة من التلاميذ.

ويقدم البارودى بيانا شعريا يذكر من خلاله أساتذته فى صــناعة الــشعر ومحاكاته لهم، وليس هذا البيان خاصا بالبارودى وحده، وإنما هو صالح للتعبيــر عن شعراء مدرسة البعث والإحياء بعامة.

يقول:

مضى "حَسَنٌ" فى حَلْبة الشعر ســابقا وأَدْرَكَ، لم يُسْبَقْ، ولم يأْلُ "مُسْلِمُ"
وبَاراهُمَا "الطَّــائىُّ" فاعترَفَــتْ لــه شهودُ المعانى بالتى هــى أَحْكَــمُ
وأبدعَ فى القول "الوليــدُ"، فــشعرُهُ على ما تراه العينُ وَشْىٌ مُنَمْــنَمُ
وأدركَ فى الأمثــال "أحمــدُ" غايــةً تَبَذُّ الخُطَــى مــا بعــدَها متقــدَّمُ

---

(١) ديوان البارودى، م.س، ٤٢٣/١.

(٢) م.س، ٤٧٦/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وســـــرْتُ على آثارهـــــم، ولربَّما سبقْتُ إلى أشياءَ، واللهُ أعلـمُ[٣]

هو إذن واحد فى سلسلة الشعراء السابقين عليه، شعره ليس سوى حلقة فى هذه السلسلة، ولا يمثل انقطاعا عن تقاليد الشعر القديم، وهو يجمع إلى المحاكاة سعيه إلى أن يسبق المتقدمين عليه، ولكن فى إطار جمالياتهم. إن السبق هنا رهن بتجويد الأدوات التى اعتمد عليها السابقون، وليس قائما على كتابة جديدة تتكئ على أدوات مغايرة. وينتمى هؤلاء الشعراء الذين يصل البارودى نسبه الشعرى بهم، وهم أبو نواس (ت ١٩٨هـ) ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) وأبو تمام (ت ٢٣١ هـ) والبحترى (ت ٢٨٤ هـ) والمتنبى (ت ٣٥٤ هـ) إلى العصر العباسى، وعلى هذا فإن العصر الذهبى للقصيدة العربية هو الزمن الماضى، وأزهى فتراته كما يرى البارودى هى العصر العباسى.

الإبداع الذى يمارسه البارودى موصول بالأب لا يثور عليه، يبنى فوق ما أقامه، ولا يقيم بناءه الشعرى على أنقاض ما بناه، كتابته اتصال لا انفصال، ومشابهة مع القديم. وليست اختلافا عنه، إنه يبتعث القديم من مرقده، ينفض عنه التراب، يعيد إليه النبض.

ولا تمثل مدرسة البعث والإحياء حنينا إلى الزمن القديم فحسب، ولكنها كذلك تمثل حنينا إلى الفضاء القديم. إن شاعر البعث يُنَحِّى الحاضر لأنه شر وفساد، كما ينظر إلى المدينة بوصفها موطنا للشرور، بالقياس إلى الصحراء التى هى لديه رمز للبراءة والطهارة والحياة الفطرية الساذجة، ولهذا نرى البارودى متحمسا للصحراء يؤثرها على المدينة حين يقول:

ولــولا معانــاةُ الــشدائد مــا بَــدَتْ مزايا الوَرَى بين الــشجاعة والجُــبْن
فإن لم تجد فى المدن ما شئت من قرًى فاصبر، فإن البيدَ خيــرٌ مــن المُــدْن
صَحَارى يعيش المــرءُ فيهــا بــسيفه شديدَ الحميا غيرَ مُغض علــى دمْــن
وأى حيــاة لامــرئ بــين بلــدة يَظَــلُّ بهــا بــين العــواثن والــدَّخْن
لعمــرى، لَكُــوخٌ مــن ثُمــام بتَلْعَــة أحب إلى قلبى من البيــت ذى الكــنِّ
وأطــربُ مــن ديــك يــصيح بكــوة أراكيّةٌ تــدعو هــديلا علــى غُــصن
وأحــسنُ مــن دار وخــيم هواؤهــا مبيتك من بُحبُوحة القاع فــى صــحن
ترى كل شــئ نُــصْبَ عينيــك مــاثلا كأنك من دنيــاك فــى جنتــى عــدن

---

(٣) ديوان البارودى، ٤٢٩/٢ – ٤٣١. حسن: أبو نواس. حلبة: ميدان. أدرك: لحق. يألو: يقصر. الطائى: أبو تمام. الوليد: البحترى. وشى: مزين. منمنم: مزخرف. أحمد: المتنبى. تبذ: تسبق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تـــدور جيـــاد الخيـــل حولـــك شُـــرَّبا تجـــاذب أطـــراف الأعنـــة كـــالجن
فتلـــك لعمـــرى عيـــشةٌ بدويـــةٌ مُوَطَّـــأةُ الأكنـــاف راســـخةُ الـــرُّكْن
وما قلتُ إلا بعـــد علْـــم أَجَـــدَّ لى يقينـــاً نَفَـــى عنى مراجعـــةَ الظن
فقد ذقـــتُ طعـــمَ الدَّهر حتى لفظتُه وعاشرتُ حتى قلتُ لابن أبى: دَعْنى[٤]

ويشيد، على طريقة المتنبى، بالنموذج البدوى للجمال، مؤثرا لـــه علـــى حسناوات الحضر، فى قوله:

من كـــل ناعمـــة الصبـــا بدوية ريـــا الشبـــاب سليمـــة المتجرد

وقوله:

فلا تطلبن الحســـن فى غير أهله فأبدع ما فـــى الأرض حسن الأعارب

وليست الصحراء مجرد فضاء، ولكنها تمثل نمطا من العـــيش والقـــيم لا تتيحه المدينة ، إنها موطن الإبـــاء والعـــزة والنخوة والكرم والحريـــة التـــى لا تعرف قيدا، ولهذا يحس أهل الصحراء أنهم بسبب سعادتهم وهنائهم كـــأنهم فـــى الجنة، ومعنى ذلك أن المدينة مكان لنقائض هذا كله، فهى موطن المذلة والمهانة، وفساد الخلق، وسوء الجو، والقيود، وهى الجحيم.

---

(٤) ديوان البارودى، ٦٠٩/٢ – ٦١٤. القرى: ما يقدم إلى الضيف. شـــديد الحميـــا: عزيـــز النفس. مغض: صابر. دمن: المراد: أذى وضيم. العواثن: الـــدخان أو الغبـــار. الـــدخن: الدخان. لعمرى: أحلف بحياتى. ثمام: نبات ضعيف. تلعة: مكان مرتفـــع. كـــن: ســـتر. أطرب: أشد إطرابا. كوة: فتحة. أراكية: حمامة على شجرة الأراك، وهـــى تنبـــت فـــى الصحراء. هديل: ذكر الحمام الوحشى. وخيم: ردئ. بحبوحة: ســـعة. القـــاع: الأرض. صحن: أرض واسعة. والمراد: مبيتك فى فضاء فسيح من أرض الـــصحراء المنبـــسطة. نصب عينيك: أمامك. ماثلا: قائما. جياد: كرام. شربا: جمع شارب. تجـــاذب: تنـــازع. الأعنة: جمع عنان: وهو سير اللجام تشد به الدابة. الصريخ: المستغيث. تنصبت: رفعت آذانها. موطأة: ممهدة. الأكناف: النواحى. الركن: يقصد الأركان. أجدَّ: أحدث. لفظـــت: طمثت.

بل نرى البارودى يكتب قصيدة كاملة فى وصف ناقة مـــن النعمانيـــات، وهـــى النـــوق المنسوبة إلى النعمان بن المنذر ملك الحيرة، يقول إنه خرج بها إلـــى البيـــداء. انظـــر: ديوانه، ٤٩٢/١ – ٤٩٤، حتى لنحس أنه بدوى يعيش فـــى العـــصور الخاليـــة معيـــشة الجاهليين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نموذج من شعر البارودى(*)

١- قَلَّدْتُ جِيدَ المَعَالى حلْيَةَ الغَـــزَل
وَقُلْتُ فى الجدِّ مَا أَغْنَى عَنْ الهَـزَل

٢- يَأْبَى لى الْغَىَّ قَلْبٌ لا يَميـــلُ به
عَنْ شرْعَةِ المَجْد سحْرُ الأَعْيُن النُّجُل

٣- أَهيمُ بالْبيض فى الأَغْمَاد بَاسمَـــةً
عَنْ غُرَّة النَّصْر، لاَ بالبيض فى الكَلَل

٤- لَمْ تُلْهنى عَنْ طلاَب المَجْد غانيـــةٌ
فى لَذَّة الصَّحْو مَا يُغْنى عَن الثَّمَـــل

٥- كَمْ بَيْنَ مُنْتَدب يَدْعُـــو لمَكْرُمَـــة
وَبَيْنَ مُعْتَكـــف يَبْكـــى علَى طَلَـــل

٦- لَوْلاَ التَّفَاوُتُ بَيْنَ الخَلْق مَا ظَهَرَتْ
مَزيَّةُ الْفَرْق بَيْنَ الْحلْـــى والعَطَـــل

---

(٢) **شرعة**: طريق.

(٣) **البيض**، فى الشطر الأول، جمع أبيض، وتعنى السيوف. وفى الشطر الثانى: جمع بيضاء، وتعنى النساء الحسان. **الكلل**: جمع كلة، وهى الأستار الرقيقة.

(٤) **الثمل**: السكر.

(٥) **منتدب**: داع.

(٦) **الحلْى**: التحلى بالزينة، كالأساور والقلائد. **العطل**: عدم التحلى بشئ منها، وقد يستعمل فى عدم التحلى بالأدب أو المال.

٧- فَانْهَضْ إِلَى صَهَوَات المَجْد مُعْتَلياً
فَالْبَازُ لَمْ يَـــأْوِ إلاَّ عَالـــىَ القُلَـــل

(*) راجع ديوان البارودى، ٦/٢ – ٣٥، تحقيق محمد شفيق معروف، ط الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب (بالتعاون مع مؤسسة البابطين)، ١٩٩٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٨- وَدَعْ منَ الأَمْــر أَدْنَــاهُ لأَبْعَــده
فى لُجَّة البَحْر مَا يُغْنى عَن الْوَشِــل

٩- قَدْ يَظْفَرُ الفَاتكُ الأَلْوَى بحَاجَتــه
وَيَقْعُــدُ العَجْــــزُ بالهَيَّابَة الوَكَــل

١٠- وكُنْ عَلَى حَذَر تَسْلَمْ، فَرُبَّ فَتًــــى
أَلْقَى به الأَمْنُ بَيْنَ البَأْس وَالْوَجَــل

١١- وَلاَ يَغُرَّنْكَ بشْرٌ منْ أَخى مَلَــــــق
فَرَوْنَقُ الآل لاَ يِشْفى منَ الغَلَــــل

١٢- لَوْ يَعْلَمُ المَرْءُ مَا فى النَّاس من دَخَن
لَبَاتَ منْ وُدِّ ذى القربىَ عَلَى دَخَل

١٣- فَلاَ تَثِقْ بودَاد قَبْــــلَ مَعْرفَــــــة
فَالكُحْلُ أَشْبَهُ فى العَيْنَيَن بالكَحَــــل

---

(٧) **صهوة**: موضع الفارس فوق ظهر الحصان. **الباز** (= **البازى**): من جوارح الطير التى تتخذ للصيد. **القُلل (جمع قُلَّة)**: القمم والأعالى.

(٨) **اللجة**: معظم الماء وكثرته، وأما **الوشل**: فهو الماء القليل.

(٩) **الفاتك**: الجرئ المقدام. **الألوى**: الشديد الخصومة، يستعصى على خصمه. **الهيابة**: شديد الخوف. **الوكل**: الذى يعتمد على غيره.

(١٠) **الوجل**: الخوف.

(١١) **لا يغرنك**: لا تنخدع. **ملق**: نفاق. **الآل**: السراب. **الغلل**: العطش.

(١٢) **دخن**: حقد. **دخل**: شك.

(١٣) **الكحل**: سواد الأجفان خلْقَةً.

١٤- وَاخْشَ النَّميمَةَ، وَاعْلَمْ أَنَّ قَائلَهَــــا
يُصْليكَ منْ حَرِّهَا نَاراً بلاَ شُعَــــل

١٥- كَمْ فريْــة صَدَعَتْ أَرْكَانَ مَمْلَكَــة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وَمزَّقَتْ شَمْلَ وُدٍّ غَيْر مُنْفَصـــــــل

١٦ - فاقبل وَصَانى، وَلاَ تَصرفُكَ لاَغيَةٌ

عنى؛ فَمَا كُلُّ رام من بنـــى ثُعَـــل

١٧ - إنِّى امْرُؤُ كَفَّنى حلْمى، وَأَدَّبَنـــــى

كَرُّ الجَديدَين منْ مَاض وَمُقْتَبَـــل

١٨ - فَمَا سَرَيْتُ قنَاعَ الحلْم عَنْ سَفَـــه

ولا مَسَحْتُ جَبينَ العزِّ من خجـــل

١٩ - خلبتُ أَشْطُرَ هذا الدهــر تجربـــةً

وذقتُ ما فيه من صاب، ومن عَسَل

---

(١٤) **يصليك نارا**: يلقيك فيها ويحرقك بها. **الشعل (ج. شعلة)**: لهب النار.

(١٥) **فرية**: كذب. صدعت: كسرت.

(١٦) **وصاتى**: وصيتى. **لاغية**: كلمة الباطل. **ثعل**: رجل من قبيلة طئ عاش فـــى الجاهلية واشتهر أبناؤه بإجادة الرمى.

(١٧) **كفنى**: منعنى. **حلمى**: ضبطى لنفسى. **الجديدين**: الليل والنهار. **وكر الليـــل والنهار**: عودتهما مرة بعد مرة، ومرور الزمن. **مقتبل**: مستقبل.

(١٨) **سريت**: نزعت. **سفه**: نقص العقل.

(١٩) **أشطر الدهر**: ضروعه، وحلب أشطره: عرفه بخيره وشره. **صاب**: شـــجر مر.

٢٠ - فما وجدتُ على الأيام باقيـــــــــةً

أَشْهَى إلى النفس من حُرِّية العَمَـــل

٢١ - لكننا غرُضُ للشَّر فى زَمَـــــــــن

أهلُ العقـــــول به فى طاعة الخَمَل

٢٢ - قَامَتْ به من رجال السُّوء طائفـــةٌ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أَدْهَى على النَّفس من بُؤْس على ثَكَل

٢٣ - منْ كُلّ وَغْد يكادُ الدَّسْتُ يَدْفَعُـــــه

بُغْضاً، ويَلْفظُهُ الديوانُ من ملَـــــل

٢٤ - ذَلَّتْ بهم مصْرُ بعد العزِّ، واضْطَرَبَتْ

قواعدُ المُلْك، حتى ظَلَّ فى خَلَـــــل

٢٥ - وأصبحَتْ دَوْلَةُ الفُسْطَاط خاضعةً

بعدَ الإباء، وكانتْ زَهْرَةَ الـــــدُّوَل

---

(٢٠) **على الأيام**: على مر الأيام. **حرية العمل**: العمل الحر البعيد عن قيود الوظيفة.

(٢١) **غرض**: هدف. **الخمل**: **(ج خامل)**: غير النبيه.

(٢٢) **ثكل**: فقدان الحبيب والولد.

(٢٣) **وغد**: دنئ. **الدست**: مجلس الحكم أو كرسى الرئاسة. **يلفظه**: يرميه. **الديوان**: مكان الموظفين. والمراد بالدست والديوان: المناصب الكبيرة التى يشغلها هؤلاء الحكام من رجال الخديوى إسماعيل.

(٢٤) **قواعد**: أسس.

(٢٥) **الفسطاط**: مدينة مصر التى بناها عمرو بن العاص. والمراد من دولة الفسطاط: الدولة المصرية.

٢٦ - قومٌ إذا أبصرونى مُقْبلا وَجَمُـــــوا

غَيْظاً ، وأكبادُهم تَنْقَدُّ من دَغَـــــل

٢٧ - فإن يَكُنْ سَاءَهم فَضْلى، فلا عَجَـــبٌ

فالشمسُ – وهى ضياءٌ – آفةُ المُقَل

٢٨ - نَزَّهْتُ نَفْسىَ عَمَّا يَدْنِسُـــونَ بـــه

ونَحْلَةُ الرَّوْض تَأْبَى شيمَةَ الجُعَـــل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢٩ - بئْسَ العَشيرُ، وبئست مصر من بلد
أضحت مُنَاخَا لأهل الزور والخطـــل

٣٠ - أَرْضٌ تَأَثَّلَ فيها الظُّلْمُ، وانْقَذَفَتْ
صواعقُ الغَدْر بين السَّهْـــل والجَبَل

٣١ - وأصبح الناسُ فى عَمْيَاءَ مُظْلمة
لم يَخْطُ فيها امرُؤٌ إلا على زَلَـــل

٣٢ - لم أدر ما حَلَّ بالأبطال من خُوَر
بعدَ المراس، وبالأسيـــاف من فَلَـل

---

(٢٦) **وجموا**: أطرقوا عابسين. **تنقد**: تنشق. **دغل**: حقد مكتوم.

(٢٧) **آفة المقل**: تؤذى العيون.

(٢٨) **يدنسون به**: يقصد ترفعت نفسه عما انحطت إليه نفوسهم. **الروض**: البستان. **شيمة**: خلق. **الجعل**: حشرة كالخنفساء تألف الأقذار.

(٢٩) **العشير**: المعاشر، يريد أهل مصر الذين رضوا الهوان. **مناخ**: موطن. **الزور**: الكذب. **الخطل**: الحمق.

(٣٠) **تأثل**: تأصل وتجمع ورشح. **الصواعق**: النوازل المحرقة.

(٣١) **عمياء**: ضلال وجهل وكرب. **زلل**: عثرة وسقوط.

(٣٢) **خور**: ضعف. **المراس**: البأس. **فلل**: انثلام.

٣٣ - أَصَوَّحَتْ شجراتُ المَجْد، أم نَضَبَتْ
غُدْرُ الحَمية حَتَى لَيْس من رَجُـــل؟

٣٤ - لا يَدْفَعُون يَداً عَنْهم، ولو بَلَغَتْ
مَسَّ العَفَافَة من جُبْـــن، ومن خَـزَل

٣٥ - خافوا المَنيَّة، فاحْتَالوا، وما عَلموَا
أن المَنيَّة لا تَرْتَـــدَّ بالحيـــــــل

٣٦ - ففيـــم يَتّهمُ الإنســانُ خالقَــهُ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكلُّ نَفْس لهـــا قَيْـدٌ مـــــن الأَجَـــل

٣٧- هَيْهَاتَ يَلْقَى الفَتَى أَمْناً يَلَذُّ بـــه

ما لم يَخُضْ نَحْوَه بَحْراً مـــــن الوَهَـل

٣٨- فما لكم لا تعافُ الضَّيْمُ أنفُسْكَـــم

ولا تَزُولُ غَواشيكـــــم من الكَسَـــــل؟

٣٩- وتلْكَ مصْرُ التى أَفْنَى الجلادُ بها

لفيفَ أسلافكم فى الأَعْصُـــــــر الأَوَل

---

(٣٣) **صوحت**: يبست وجفت. **نضبت**: غاضت. **غدر**: أنهار. **الحمية**: الأنفة.

(٣٤) **بلغت مس العفافة**: أصابت صميم العرض وموضع العفة. **خـــزل**: ضـــعف واسترخاء.

(٣٥) **المنية**: الموت.

(٣٦) **قيد من الأجل**: وقت محدد لانتهاء الحياة.

(٣٧) **هيهات**: تعد. **الوهل**: الخوف.

(٣٨) **تعاف**: تأبى. **الضيم**: الظلم. **غواشيكم**: ما نزل بكم وغطاكم.

(٣٩) **الجلاد**: الحرب والقتال. **لفيف**: جماعات. **الأعصر**: العصور.

٤٠- قَوْمٌ أَقَرُّوا عمَادَ الْحَقِّ وامْتَلَكُـــوا

أَزِمَّةَ الْخَلْق منْ حَـــــاف وَمُنْتَعـــــــل

٤١- جَنَوْا ثمَارَ العُلاَ بالْبيض ، وَاقْتَطَفُـــوا

منْ بَيْن شَوْك الْعَوَالى زَهْرَةَ الأَمَـــل

٤٢- فَأَصْبَحَتْ مصْرُ تَزْهُو بَعْدَ كُدْرَتهَا

فى يَانع منْ أَسَاكيب النَّدَى خَضـــــل

٤٣- لَمْ تَنْبُت الأَرْضُ إلاَّ بَعْدَ مَا اخْتَمَرَتْ

أَقْطَارُهَا بدَم الأَعْنَاق والْقُلَـــــــــل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤٤ - شَنُّوا بهَا غَارَةً أَلْقَتْ برَوْعَتهَـــــا
أَمْنَا يُوَلِّفُ بَيْنَ الذِّئْب والْحَمَـــــــل

٤٥ - حَتَّى إذَا أَصْبَحَتْ فى مَعْقل أَشب
يَرُدُّ عَنْهَا يَدَ الْعَادى منَ الْمِلَـــــــل

---

(٤٠) **أقروا**: أرسوا. **عماد الحق**: ما يستند إليه من المبادئ. **امتلكوا أزمة الخلق**: سيطروا عليهم. **منتعل**: لابس النعل.

(٤١) **البيض**: السيوف. **العوالى**: أطراف الرماح ورءوسها الحادة القاطعة.

(٤٢) **تزهو**: تشرق وتختال. **الكدرة**: السواد والغبرة. **يانع**: شديد الحمرة يميل إلى السواد. **أساكيب**: المطر الدائم. والمراد به: الدم.

(٤٣) **اختمرت**: تغطت، تقول: اختمرت المرأة: أى لبست الخمار. **أقطارها**: نواحيها. **الأعناق**: الرقاب. **القلل**: رءوس القتلى.

(٤٤) **روعتها**: رهبتها.

(٤٥) **معقل**: حصن. **أشب**: منيع. **العادى**: العدو. **الملل**: المذاهب والأجناس.

٤٦ - أَخْنَى الزَّمَانُ عَلَى فُرْسَانهَا؛ فَغَدَتْ
منْ بَعْد مَنْعَتهَا مَطْرُوقَةَ السُّبُـــــل

٤٧ - فَأَىَّ عَارٍ جَلَبْتُمْ بالخُمُـــول عَلَـــى
مَا شَادَهُ السَّيْفُ منْ فَخْر عَلَى زُحَـــل

٤٨ - إنْ لَمْ يَكُنْ للْفَتَى عَقْلٌ يَعيشُ بـــه
فَإنَّمَـــا هُـــوَ مَعْـــدُودٌ منَ الْهَمَـــــل

٤٩ - فَبَادرُوا الأَمْر قَبْلَ الْفَوْت، وانْتَزعُوا
شكَالَةَ الرَّيْث، فَالدُّنْيَـــــا مَعَ الْعَجَـــــل

٥٠ - وَقَلِّدُوا أَمْرَكُمْ شَهْماً أَخَا ثقَـــــــة
يَكُونُ ردْءاً لكُمْ فى الْحَـــــادث الجَلَـــل

٥١ - مَاضى الْبَصيرَة،غَلاَّبٌ،إذَا اشْتَبَهَتْ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مَسَالكُ الرَّأْى صَادَ الْبــازَ بالْحَجَـــل

(٤٦) **أخنى الزمان**: أهلك. منعة: عزة وامتناع.

(٤٧) **شاد**: بنى. **زحل**: من الكواكب يتخذ مثلا للرفعة.

(٤٨) **الهمل**: الماشية أى الإبل والبقر والغنم تسرح من غير راع.

(٤٩) **شكال**: قيد (ولا ذكر للشكالة فى معجمات اللغة، كما يشير شارح الـديوان. انظر: الديوان: ٢٥/٢). **الريث**: البطء.

(٥٠) **قلدوا**: فوضوا. **ردء**: معين. **الجلل**: الخطير العظيم.

(٥١) **ماضى**: نافذ. اشتبهت: التبست. **مسالك الرأى**: طرق التدبير. **الباز**: طـائر كالصقر يُتخذ للصيد. **الحجل**: من الطيور الضعيفة، وهـو أحمـر المنقـار والرجلين، طيب اللحم. وقوله: صاد الباز بالحجل كناية عن كياسته وحذقـه وحسن سياسته ونبله بالحيلة ما تعجز عنه القوة، وحصوله علـى أصـعب الأمور بأيسر السبل.

٥٢ - إنْ قالَ بَرَّ، وَإنْ نَادَاهُ مُنْتَصـــرٌ
لَبَّى، وَإنْ هَمَّ لَمْ يَرْجعْ بلا نَفَـــــل

٥٣ - يَجْلُو الْبَديهَةَ باللَّفظ الوَجيـــز إذَا
عَزَّ الْخطَابُ، وَطَاشَتْ أسْهُمُ الجَـــدَل

٥٤ - وَلاَ تَلَجُّوا إذَا مَا الرَّأْىُ لاَحَ لَكُـمْ
إنْ اللَّجَاجَةَ مَدْعَاةٌ إلَى الْفَشَـــــل

٥٥ - قَدْ يُدْرِكُ الْمَرْءُ بالتَّدْبير مَا عَجَزت
عَنْهُ الكُمَاةُ، وَلَمْ يَحْمِلْ عَلَى بَطَـــل

٥٦ - هَيْهَاتَ، مَا النَّصْرُ فى حَدِّ الأَسنَّة، بَلْ
بقُوَّة الرَّأْى تَمْضى شَوْكَـةُ الأَسَـــل

٥٧ - وَطَالبُوا بحُقُوق أَصْبَحَتْ غَرَضـــاً
لكُـلِّ مُنْتَـزع سَهْمـاً، وَمُخْتَتَـل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(٥٢) **بر**: صدق. **منتصر**: طالب للمعونة. **هم**: أراد. **نفل**: غنيمة، وجمعها أنفال.

(٥٣) **يجلو**: يوضح. **البديهه**: ما يفاجأ به من الكلام. **عز**: صعب. **طاش**: انحرف. **السهم**: عود من الخشب يُرَكَّب فى طرفه نصل حاد من الحديد يُرْمَى به عن القوس.

(٥٤) **تلجوا**: تتمادى فى الخصومة والجدل. **مدعاة**: سبب.

(٥٥) **الكماة**: **(جمع كمى)**: لابسو السلاح الشجعان ولو لم يتسلحوا. **يحمل**: يهجم.

(٥٦) **الأسنة (ج سنان)**: حديدة الرمح التى يطعن بها. **حد الأسنة**: طرفها المحدد القاطع. **تمضى**: تقطع. **الأسل**: الرماح. **شوكة الأسل**: حدها القاطع.

(٥٧) **غرض**: هدف. **مختتل**: مخادع.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٥٨- وَلاَ تَخَافُوا نَكَالاً فيه مَنْشَؤُكُـــــمْ
فَالْحُوتُ فى الْيَمِّ لاَ يَخْشَى منَ الْبَلَل

٥٩- عَيْشُ الْفَتَى فى فنَاء الذُّلِّ مَنْقَصَةً
وَالْموْتُ فى الْعزَّ فَخْرُ السَّادَة النُّبّــل

٦٠- لاَ تَتْرُكُوا الْجدَّ أَوْ يَبْدُو الْيَقينُ لَكُمْ
فَالْجدُّ مفْتَاحُ بَاب الْمَطْلَب الْعَضــل

٦١- طَوْراً عرَاكاً، وَأَحْيَانَــا مُيَاسَــرَةٌ
ريَاضَةُ الْمُهْر بَيْنَ الْعُنْف وَالْمَهَــل

٦٢- حَتَّى تَعُودَ سَمَــاءُ الأَمْن ضَاحيَةً
وَيَرْفُلَ الْعَدْلُ فى ضَاف منَ الحُلَــل

٦٣- هذى نَصيحَةُ مَنْ لاَ يَبْتَغى بَــدَلاً
بكُمْ. وَهَلْ بَعْدَ قَوْم المَرْء منَ بَدَل؟

---

(٥٨) **نكالا**: **عذابا**. **منشؤكم**: **نشأتكم**.

(٥٩) **الفتى**: الشباب فى بداية شبابه بين المراهقة والرجولة، وقد يــراد بــالفتى: الإنسان فى كل مراحل حياته، وهذا المعنى هــو المقــصود فــى البيــت. **منقصة**: عيب. **النبل**: النبلاء الفضلاء.

(٦٠) **أو هنا بمعنى**: إلى أن. **العضل**: الصعب.

(٦١)**طورا**: مرة. **مياسرة**: ملاينة. **المهر**: ولــد الفــرس. **ورياضــته**: تمرينــه. **المهل**: الرفق.

(٦٢)**ضاحية**: ظاهرة. **يرفل**: يجر ثيابه مفتخرا. **ضاف**: سابغ. **الحلل**: الثياب.

٦٤- أَسْهَرْتُ جَفْنى لَكُمْ فى نَظْم قَافيَــة
ما إنْ لها فى قديم الشعر من مَثَــــل

٦٥- كالبَرْق فى عَجَل، والرَّعْد فى زَجَل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والغَيْثُ فى هَلَل، وَالسَّيْلُ فى هَمَـــل

٦٦- غَرَّاءُ، تَعْلَقُهَا الأَسْمَاع منْ طَـــرَب
وَتَسْتَطيرُ بهَا الأَلْبَابُ منْ جَلَـــــــل

٦٧- حَوْلِيَّة، صَاغَهَا فكْرٌ أَقَرَّ لَـــــــهُ
بالمُعْجزَات قَبيلُ الإنْس وَالخَبَـــــل

٦٨- تَلُوحُ أَبْيَاتُهَا شَطْرَيْن فى نَسَـــــق
كَالْمَشْرَفيَّة قَدْ سُلَّتْ منَ الْخلَـــــــل

٦٩- إنْ أَخْلَقَتْ جـــدَّةُ الأَشْعَار أَثَّلَهَـــــا
لَفْظٌ أَصيـــــلٌ، ومَعْنَى غَيْرُ مُنْتَحَل

٧٠- تَفْنَى النُّفُوسُ، وَتَبْقَى وَهْىَ ناضرة
على الدُّهُور بَقَاء السَّبْعَـــة الطِّـــوَل

---

(٦٥)**عجل**: سرعة. **زجل**: جلبة. **هلل**: أول المطر، والمراد هنا اندفاع المطـــر. **همل**: فيضان واندفاع.

(٦٦)**غراء**: واضحة مشهورة. **تعلقها**: تتعلق بها. **تستطير**: تطير وتتأثر. **جذل**: فرح.

(٦٧)**حولية**: أمضى حولا فى نظمها. **قبيل**: جماعة. **الخبل**: الجن.

(٦٨)**تلوح**: تظهر مشرقة. **نسق**: اتساق. **المشرفية**: سيوف معروفة بمـــضائها. **سلت من الخلل**: أخرجت من أغمادها. والسيف إذا أخرج من غمده ظهـــر له وجهان مشرقان كأبيات هذه القصيدة، فلكـــل منهـــا شـــطران متـــسقان مضيئان.

(٦٩)**أخلقت**: بليت. **أثلها**: أصلها. **منتحل**: مسروق.

(٧٠) السبعة الطول، من القرآن الكريم هـــى ســـورة : البقـــرة، وآل عمـــران، والنساء، والمائدة، والأنعام، والأعراف، والسابعة يـــونس أو الأنفـــال، أو الأنفال والتوبة لأنهما سورة واحدة عند بعض المفسرين. والسبعة الطـــول من الشعر هى معلقات : امرئ القيس وزهيـــر ولبيـــد وطرفـــة وعنتـــرة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة (شرح الديوان، ٣٥/٢).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التحليل:

النص موزع بين أغراض شتى، شأن القصيدة العربية القديمة، فهى تشكو من غياب الوحدة العضوية بين أجزائها، وعلى ذلك يمكن أن نقسم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع على النحو التالى:

المقطع الأول: فخر (١ - ٦) :

ويشغل الأبيات الستة الأولى، ويجعله بديلا للمقطع الطللى فى القصيدة القديمة، وإن كانت الوقفة الطللية حاضرة على سبيل النفى، فلقد اختار ألا يقف باكيا على أطلال خربة، لأنه فى شغل ببناء مجده.

ومن هنا يشيع استعمال الشاعر للطباق والمقابلة، حين يقارن بين موقفين، موقف الباكى على الأطلال، المنصرف إلى إشباع أهوائه ونزواته، وموقف الجاد المنصرف إلى عظائم الأمور، ويمكن القول إن أبيات هذا المقطع تتأسس على ثنائية واحدة تضم شتاتها وتجمع بينها، هى ثنائية الجد / الهزل، التى ينطوى تحتها عدد من الثنائيات الضدية، على النحو التالى:

١ - فى **الجد** ما أغنى عن **الهزل**.

٢ - **شرعة المجد / الأعين النجل**.

٣ - **البيض** فى الأغماد / **البيض** فى الكلل.

٤ - فى لذة **الصحو / الثمل**.

٥ - **كم بين منتدب يدعو لمكرمة وبين معتكف يبكى على طلل**

٦ - **الحلى / العطل**.

وقد تنشأ بعض هذه الثنائيات المتضادة من التجانس والتشابه، حين يوجه الشاعر الكلمة الواحدة وجهتين دلاليتين متعارضتين، كما رأينا فى البيت الثالث حين يجانس ويعارض فى الوقت نفسه من خلال استخدامه لكلمة "البيض" فى معنى السيوف اللامعة، وللكلمة نفسها فى معنى النساء الحسان(٥)، كلاهما ذو لون

---

(٥) وهو ما يكرره فى قصيدة أخرى له يقول فيها:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أبيض رائق، وكلاهما مستتر مصون، فى الأغماد أو خلف الأستار، بل كأن هذه الأستار غلاف يحيط به، غير أن هذا التشابه سرعان ما يَنْحَلُّ إلى اختلاف حين يكشف عن انحياز الشاعر إلى السيوف البيضاء، لا إلى النساء الجميلات.

غير أن هذا الانحياز لا يكشف عن انصراف كامل عن اللهو، لأن للشاعر قصائد كثيرة يتحدث فيها عن الهوى حديث المدافع عنه، كما فى قصيدته التى يقول فيها:

أطعتُ الغَىَّ فى حب الغوانى ولم أَحْفِلْ مقالةَ مَنْ نهانى
وما لى لا أهيمُ، وكلُّ شَهْمٍ بحب الغيد مشغوفُ الجَنَان(٦)

ولا تمثل هذه القصيدة وما يشابهها تناقضا فى رؤية الشاعر، بل لعل كثيرا منها صادر عن رغبة فى ترويض لغته على الصياغة فى فنون الشعر كافة، وإثبات مقدرته على الكتابة فيما كتب فيه الشعراء السابقون، ومحاكاة القصيدة القديمة فى هذه الأغراض، ومن ثم فهو جَدٌّ شعرى ولهو شعرى بأكثر من كونهما تمثيلا لحياته. ومن ناحية أخرى، فلعل البارودى واحد ممن سعى إلى التخلق بأخلاق الفروسية، وهى أخلاق تنهض على دعامتين؛ عشق المرأة والخضوع لجمالها فى ميادين الحب، وشدة البأس فى ميادين القتال، ولهذا كان من الطبيعى أن تتجلى الصورتان فى شعره، وهما – على هذا – صورتان متكاملتان، لا متعارضتان، ومن ثم نراه يقول فى القصيدة السابقة:

ويسلبُ أَنْفُسَ الأبطال سيفى وتسلبُ مهجتى حَدَقُ الحسان(٧)

المقطع الثانى: نصح: (٧ – ١٦)

فمن يكُ بالبيض الكواعب مغرما فإنى بالبيض القواضب مغرم

الديوان ٥٤٩/٢.

(٦) ديوان البارودى، ٦٨٧/٢ - ٦٨٨. الغى: الضلال والجهل. لم أحفل: لم أبال. مقالة: قول. الجنان : القلب.

(٧) م.س، ٦٩٢/٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهو يتأسس على المقطع السابق الذى يبدو تمهيدا له، ويبـــدو كالنتيجـــة المترتبة على المقدمات السابقة عليه؛ فإذا كان الشاعر قـــد تجلـــى فـــى مـــستهل القصيدة حكيما خبيرا، فإنه جدير بأن يقف موقـــف الناصـــح، وأن تلـــتمس منـــه الحكمة.

وتشيع فى هذه الأبيات كذلك مجموعة من الثنائيات الضدية يمكن أن تُرَدُّ فى مجموعها إلى ثنائية تستقطبها هى ثنائية الصدق / الزيف.

٨- **أدناه / أبعده.**

لجة البحر / الوشل.

٩- **الفاتك الألوى / الهيابة الوجـــل**

١٠- **الأمن / الوجل**

١١- **بشر / ملق**

الآل / الغلل

١٢- **دَخَن / وُدّ**

١٣- **الكُحْل / الكَحَل**

١٤- **صَدَعَت ، شمل ود غير منفصل**

ولأن الشاعر يحرص على أن يميز الخبيث من الطيـــب، والحقيقـــة مـــن الادعاء، فلقد أكثر فى هذا القسم من أبيات الحكمة حتى لتبلغ فيه سبعة أبيات حتى يكتسب مزيدا من إقناع قارئه على قدرته على هذا التمييز، تشيع فيها صيغ الأمر والنهى وذلك أمر طبيعى فى مقطع النصح، فبلغت جمل الأمـــر خمـــسا، وجمـــل النهى ثلاثا:

فانهض إلى صهوات المجد

، ودَعْ من الأمر أدناه لأبعده

، وكُنْ على حذر

، ولا يَغُرَّنْكَ بشرٌ من أخى مَلَق

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

، فلا تثق بوداد قبل معرفة

، واخش النميمة

، واعلم أن قائلها يصليك ..

، فاقبل وصاتى ..

، ولا تصرفك لاغية

المقطع الثالث: فخر بالنفس وهجاء للأعداء (١٧ – ٢٩):

وتسلمنا ثنائية الصدق / الزيف فى المقطع السابق إلى ثنائية أخرى جديدة تتبنى عليها، هى ثنائية الشاعر / أعدائه، إذ يوازن الشاعر بين ذاته وما يتصف به من سجايا ثم يصور أعداءه بصفاتهم المغايرة، وإذا كانت الجمل الإنشائية من أمر ونهى قد هيمنت على أبيات المقطع السابق لاعتماد النصح على الأمر والنهى، فإن هذه الجمل الإنشائية تختفى تماما من أبيات هذا المقطع الذى تسوده الجمل الخبرية، لأن الشاعر يقرر مجموعة من الحقائق تتصل به، وتتصل بأعدائه وهذا التقرير يناسبه الجمل الخبرية، وما تزال الثنائيات الضدية تطالعنا فى هذا القسم كذلك:

ماض / مقتبل

الحلم / سفه

صاب / عسل

أهل العقول / الخَمَل

ذلت / العز

خاضعة / الإباء

ضياء / آفة

نزهت / يدنسون

نَحْلَـــة / الجُعْل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولعل هذه الثنائية الأخيرة تلخص هذه الثنائيات جميعها، وتقدم تصويرا شعريا للشاعر ولأعدائه، فهو نافع طاهر يقدم الخير للناس، فى حين أن أعداءه حشرات ضارة تألف الأماكن القذرة.

ولما كان هؤلاء الأعداء قد تسنموا ذروة السلطة فى مصر، فقد ذلت مصر بهم بعد عز، ولهذا كان من الطبيعى أن تنتقل القصيدة إلى بيان ما آلت إليه مصر، وما كانت عليه.

المقطع الرابع: مصر فى الحاضر والماضى (٣٠ – ٤٨):

وليس من شك فى أن الثنائية التى تجمع أبيات هذا الجزء هى ثنائية الماضى / الحاضر، وتقوم على مجموعة من الثنائيات هى:

السهل / الجبل

خور / المراس

أَمْناً / الوهل

حاف / منتعل

شوك / زهرة

تزهو / كدرتها

الذئب / الحمل

منعتها / مطروقة السبل

وهذا التحول الذى أصاب مصر يجعل لغة المقطع متروحة بين الخبر الذى يصف الواقع والماضى، والاستفهام الذى يكشف عن حيرة الشاعر وهو يبحث لهذا التحول عن سبب، وتتجلى هذه الجمل الاستفهامية فى قوله:

أصوحت شجرات الخلد، أم نضبت غدر الحمية..؟

، ففيم يتهم الإنسان خالقه .. ؟

، فما لكم لا تعاف الضيم أنفسُكم .. ؟

، فأى عار جلبتم بالخمول .. ؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن الطبيعى أن ينحاز شاعر الإحياء إلى الماضى، وأن يؤثره على الحاضر، وأن تصور قصيدته هذا الحنين إلى ذلك الفردوس المفقود، وأن يسعى إلى محاكاته واستعادته، ذلك أن قصيدته نفسها إنما تمثل هذا الحنين على المستوى اللغوى، فهى ليْست سوى محاولة لاستعادة ماضى القصيدة العربية الزاهر، بعد أن شهدت فى حاضرها عهودا من التخلف والركاكة والضعف. وهكذا فإن النهضة، على المستوى السياسى والأدبى، إنما هى رهن بالمضى إلى الوراء، ذلك أن المستقبل المنشود وفقا لهذه الرواية ينبغى أن يكون تكرارا للماضى، وبقدر النجاح فى محاكاة الماضى يكون نجاح الأمة فى صنع مستقبلها. وهذه الرؤية الحَدِّيَّة التى تتأسس على ثنائية روعة الماضى/ قبح الحاضر، تميل إلى قدر كبير من التعميم لأنها لا يمكن إلا أن تتأسس على هذا التعميم، فلقد كان الماضى كله خيرا، فى حين أن الحاضر كله شر، كما كان رجال الماضى جميعهم فضلاء، فى حين أن أبناء الحاضر فاسدون دون استثناء.

وهذا هو معنى الإحياء الذى يدعو إليه البارودى وزملاؤه من الشعراء الذين يكتبون على طريقته؛ فهم يسعون إلى إحياء أدبى يتمثل فى بعث القصيدة العربية من مرقدها بعد أن صارت جثة هامدة، وإحياء سياسى يتجسد فى إعادة الحياة إلى جسد الأمة العربية بعد أن طال السبات، ولن تتحقق غاية الإحياء فى الحالين إلا بأن نولى وجوهنا شطر الماضى، فنقلد المنجز الأدبى والسياسى القديم، .

المقطع الخامس: تحريض على الثورة (٤٩ – ٦٣):

وإذا كان الحاضر انتكاسا وردة على الماضى، فإن على الناس أن يثوروا على الظلم والحكام الفاسدين، ولهذا كان من الطبيعى أن تنتقل القصيدة إلى الحصول على الثورة، ويمكن أن نلمح فى هذا الجزء ثنائية أخرى هى ثنائية العز / الذل، وهى تنطوى على ثنائيات جزئية هى:

بادروا / الفوت

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الريث / العجل

ماضى البصيرة / اشتبهت

الباز / الحجل

يجلو البديهه باللفظ الوجيز / عَزَّ الخطاب

عيش / الموت

الذل / العز

عراكا / مياسرة

العنف / المهل

وكان من الطبيعى كذلك أن تعود إلى لغة هذا المقطع أساليب الأمر والنهى:

فبادروا الأمر ..

، وانتزعوا شكالة الريث ..

، وقلدوا أمركم ..

، ولا تَلَجُّوا ..

، وطالبوا بحقوق ..

، ولا تخافوا نكالا ..

، لا تتركوا المجد ..

وما كثرة أساليب الأمر والنهى فى قصيدة الإحياء إلا نتيجة طبيعية لموقف شاعر الإحياء من جمهور المتلقين لشعره، فهو كالأب الذى ينقل لأبنائه خلاصة تجاربه، ولأنه ينزل منهم منزلة السيد المطاع، فإنه لذلك يملك الحق فى أن يأمر وينهى، بل يرى أن من واجبه أن يؤدى هذا الدور لما يمتلكه من خبرة وبصيرة ومحبة لأبناء وطنه.

المقطع السادس: فخر (٦٤ – ٧٠):

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهكذا يرتد النص على ذاته، فينتهى بما بدأ به، إذ تعود نبرة الفخر من جديد لتكتمل دائرة الإنشاد، كما تعود الجمل الخبرية لتستأثر بلغة القصيدة فى هذا المقطع، كما استأثرت بلغتها فى المقطع الافتتاحى، مما يؤكد البنية الدائرية لأسلوب القصيدة، ولعل ثنائية الخلود / الفناء تطبع أبيات هذا القسم بطابعها، ويندرج تحتها عدد من الثنائيات الضدية هى:

الإنس / الخَبَل

أَخْلَقَتْ / جدَّة

تفنى / تبقى

ويتخذ البارودى من شعره موضوعا لفخره، إذ يقدم له وصفا نقديا، فالشاعر هنا يتحدث عن الشعر، ولا يتحدث عن أمر آخر خارج القصيدة، فهى فى شغل بنفسها، مزهوة بجمالها، تلتفت إلى نفسها بعد أن فرغت من أداء واجبها نحو الناس، وهو يمنح قصيدته نعوتا هى أشبه بنعوت ابن قتيبة لأول ضروب الشعر فى مقدمة كتابه "الشعر والشعراء"، أو نعوت قدامة للشعر التى قدمها فى كتابه "نقد الشعر"، بل هى أشبه بصفات المديح التى يتطلبها النقاد العرب القدامى بعامة، فهى قصيدة نجمت عن ترو وقدمت إلى الناس بعد مراجعة وتحكيك شأن قصائد أوس بن حجر ومدرسته من شعراء الحوليات، ثم هى تجمع أصالة اللفظ وبكارة المعنى، ومن أجل ذلك توفرت لها، كما يقول، شرائط الخلود، كما خلدت آيات الذكر الحكيم، ومعلقات العرب.

ويتخذ البارودى من الحديث عن شعره منهجا نراه يلتزم به فى نهايات بعض قصائده ومنها قوله بعد أن دعا إلى عدد من خصال الخير:

هذا هو الأدبُ المأثورُ، فارْضَ به ... علْماً لنفسك، فالأخلاقُ تنتقلُ

من كل بيت إذا الإنشاد سَيَّرَهُ ... فليس يمنعه سهلٌ، ولا جبلُ

لم تُبْنَ قافيةٌ فيه على خَلَل ... كلاَّ، ولم تختلفْ فى رَصْفها الجُمَلُ

فلا سنادٌ، ولا حشوٌ، ولا قلقٌ ... ولا سقوطٌ، ولا سهوٌ، ولا علَلُ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تغـايرتْ فيـه أسـماعٌ وأفئـدةٌ فكـلٌّ نـاد "عُكـاظٌ" حـين يُرْتَجَـلُ
لا تُنكرُ الكاعـبُ الحسناءُ منطقه ولا يُعـادُ على قـوم، فيُبْتَـذَلُ[٨]

يفتخر بسيرورة شعره وجريانه على الألسنة وتجاوزه الحدود وخلوه من العيوب التى تلحق بالموسيقى، أو التركيب، وخلوه كذلك مما يُسْتَحَى منه، كما يفخر ببقاء جدة شعره على الأيام.

ويتجلى فى النص سمات تقترب به من الشعرية العربية فى عصورها القديمة، منها:

١ - **شيوع الحكمة**، وذلك لأسباب :

الأول: أنه يقدم نفسه فى صورة الشاعر الذى خبر الحياة وعرف حلوها ومرها، واختبر الناس وأدرك الصالح منهم والفاسد[٩]، ونتيجة ذلك أنه قادر على أن يستصفى حكمة الحياة نتيجة هذه الخبرات.

---

(٨) ديوان محمود سامى البارودى، ١٧١/٢ – ١٧٥.
المأثور: المنقول. سيره: أذاعه. القافية: الحروف التى تبدأ بمتحرك يتبعه آخر ساكنين فى نهاية البيت. رصفها: تنسيقها. السناد: اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروى من حروف وحركات. الحشو: شكل من أشكال زيادة اللفظ على المعنى بغير فائدة. سقوط: خطأ. سهو: غفلة. العلل: التغير الذى يصيب بعض أجزاء البيت فيخل بانتظام الموسيقى. تغايرت: تباينت. عكاظ: سوق يقام عشرين يوما كل سنة فى شهر شوال وذى القعدة قرب الطائف. الكاعب: التى برز ثديها. يبتذل: يستهان به.

(٩) وهو أمر يتردد مرارا فى شعر البارودى، يقول فى قصيدة أخرى:
بلوت دهرى، فما أحمدت سيرته فى سابق من ليالـه، ولا تـالى
حلبت شطريه: من يُسْـر ومَعْسَرة وذقتُ طَعْمَيْه: من خصب وإمحال
الديوان، ١٠٠/٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والثانى: أنه يضع نفسه فى موضع الناصح الأمين لقومه يريد أن يستميلهم إلى آرائه، وهو يدرك أن المستمع إلى شعره أو قارئه قد تربى ذوقه على عشق الحكمة أو التماس بيت القصيد.

والثالث: أن الشعر العربى مرتبط فى بداياته بالحكمة، حتى ليقول الرسول صلى الله عليه وسلم "**إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة**"،وقد كان الشعراء منذ العصور القديمة حكماء قومهم يعرفون ما لا يعرفه سواهم، وينطقون بالقول الفصل، ولهذا كان خير الشعر لدى طائفة من النقاد العرب القدامى هو ما كان يتضمن أبياتا يمكن أن يتمثل بها، لأن الحكمة امتحان لقدرة الشاعر على أن يستصفى معانى كثيرة فى حيز نصى قصير يقدم به خلاصة التجربة، وهو يطمح إلى أن تعلق أبياته بالذاكرة وأن ترددها الأجيال مثلما رددت أبيات لشعراء سابقين سارت مسار الأمثال.

على أن النقد العربى كان حريصا، من ناحية أخرى، على التمييز بين الشعر والحكمة، ومن أجل ذلك قال أبو العلاء المعرى حين سئل من أشعر الثلاثة: أبو تمام والبحترى والمتنبى: "أبو تمام والمتنبى حكيمان، وإنما الشاعر البحترى"، وكأن الحكمة نقيض الشعرية، ويبدو أن ذلك راجع إلى أن الحكمة تتحول بالخطاب إلى لون من الصياغة العقلانية التى تقترب بالقول من النثر الذى يخلو من التصوير الشعرى.

ولهذا اعترض النقاد العرب على الشعراء الذين تتحول قصائدهم إلى حكم متتابعة من لدن تبدأ وحتى تنتهى، لأن القصيدة تغدو حينئذ أشبه بمقولات فكرية مجردة، ومن ذلك موقفهم من شعر صالح بن عبد القدوس(١٠).

ومعنى هذا أن هؤلاء النقاد آمنوا بأن من الحكمة أن تنبث أبيات الحكمة فى ثنايا القصيدة، حتى لا تبدو متكلفة، وحتى يحتفظ الشعر بطابعه المميز له، من

---

(١٠)راجع: ابن المعتز: البديع، ص ١ – ٢، تحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط ثالثة، ١٩٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اعتماد على الخيال من ناحية، ومن استصفاء لخلاصات التجارب فى جمل مقطرة من ناحية أخرى، حتى يحدث ذلك التوازن المحسوب الذى تحرص عليه التقاليد الكلاسيكية بين العقل والخيال.

ولقد وعى البارودى ذلك كله ومن أجل ذلك نراه مولعا بالحكمة فى شعره كله، فقد يجعل قصيدته كلها خالصة للحكمة(١١)، ولكن الغالب عليه أن يبثها فى ثناياه، كما نرى فى قصيدته، إذ يستخدمها ليشرح بها فكرته، ويقنع بها قراءه، ويوضح أن ما يذهب إليه ليس رأيا من لدنه، وإنما هى حكمة القرون استخلصها وقَدَّمَها مُصَفَّاة للمتلقى.

وقد يشرح الشاعر بالحكمة شطرا من بيت، كما فى قوله:

لم تلهنى عن طلاب المجد غانية فى لذة الصحو ما يغنى عن الثمل

فالشطر الثانى ليس سوى تعليل للموقف الذى اتخذه فى الشطر الأول، وكأنما هو إجابة عن سؤال مقدر يستدعيه الشطر الأول.

كما يشرح الشاعر الشطر الأول بحكمة فى الشطر الثانى فى قوله:

فانهض إلى صهوات المجد معتليا فالباز لم يأو إلا عالى القلل

ثم فى قوله فى البيت التالى:

وَدَعْ من الأمر أدناه لأبعده فى لجة البحر ما يغنى عن الوَشَل

ويشرح جملة فى الشطر الأول بحكمة تستغرق سائر البيت، حين يقول:

وكن على حذر تسلم، فرب فتى ألقى به الأمر بين اليأس والوجل

ثم ترد الحكمة فى الشطر الثانى من البيت التالى:

ولاَ يَغُرَّنْكَ بشرٌ من أخى مَلَق فرونقُ الآل لا يشفى من الغلل

ثم تبدو كذلك فى الشطر الثانى من قوله:

فلا تثق بوداد قبل معرفة فالكحل أشبه فى العينين بالكحل

---

(١١)كما نرى فى قصيدته التى وردت بديوانه، ١/٤٨٣ – ٤٨٦ وتتكون من تسعةعشر بيتا كلها فى الحكمة، وانظر كذلك ١/٦٤٥ – ٦٤٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتقوم الجملة الأخيرة من البيت التالى مقام الحكمة الشارحة المعللة:

فاقبل وصاتى، ولا تصرفك لاغية عنـــــى، فما كل رام من بنى ثُعَــل

وتفسر الحكمة فى الشطر الثانى ما ورد فى الشطر الأول حين يقول:

ولاَ تَلجوا إذا ما الرأى لاح لكم إن اللجاجـــــة مدعــاة إلى الفشــل

وفى قوله:

لا تخافوا نكالا فيـــه منشؤكــم فالحـــوت فى اليم لا يخشى من البلل

وقوله:

لا تتركوا الجد أو يبدو اليقين لكم فالجد مفتاح باب المطلــب العــضل

طوراً عراكا، وأحيانا مياســـــرة رياضـــة المهر بين العنف والمهــل

بل يستقطر الشاعر الحكمة من الأحداث التى تمر بـــه والخبـــرات التـــى تراكمت ويصوغها فى أبيات كاملة، فى قوله:

لولا التفاوت بين الخلق ما ظهرت مزيـــة الفرق بين الحَلْى والعطـــــل

وقوله:

قد يظفر الفاتك الألوى بحاجتـــه ويقعـــــد العجــز بالهيابـــة الوكــل

وقوله:

إن لم يكن للفتى عقلٌ يعيش به فإنمـــا هـــو معـــــدودٌ من الهَمَــل

وقد ترد الحكمة فى بيتين متعاقبين يؤكد كل منهما الآخر:

قد يدرك المرء بالتدبير ما عجــزت عنه الكماةُ، ولم يَحْمل علـــى بَطَــل

هيهات، ما النصرُ فى حَدِّ الأسنة، بل بقوة الرأى تمضـــى شوكة الأســل

ثم ترد فى قوله:

عيش الفتى فى فناء الذل منقصة والموت فى العز فخر السادة النـــبل

٢- الحرص على الجماليات الإيقاعية التى كانت سمة للقصيدة القديمة، ومنها:

أ - الحرص على الجناس، كقوله:

٣- **البيض** فى الأغماد - **البيض** فى الكلل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١٢- دخن - دخل

١٣- الكُحْل - الكَحَل

ب- الترصيع:

كما يظهر حرصه على الترصيع، وهو أن يتألف البيت من أجزاء متماثلة، كقوله:

كم بين منتدب يدعو لمكرمة وبين معتكف يبكى على طلل

وهو يتألف من قسمين متوازنين:

بين	بين	(ظرف)
منتدب	معتكف	(اسم فاعل على وزن مفتعل)
يدعو	يبكى	فعل مضارع
لـ	على	حرف جر
مكرمة	طلل	اسم مجرور

وقوله:

فما سريت قناع الحلم عن سفه ولا مسحت جبين العز من خجل

فـ	و	(حرف عطف)
ما	لا	(حرف نفى)
سريت	مسحت	(فعل ماض + تاء الفاعل)
قناع	جبين	(مفعول به)
الحلم	العز	(مضاف إليه)
عن	من	(حرف جر)
سفه	خجل	(اسم مجرور)

وقوله:

قوم أقروا عماد الحق وامتلكوا أزمة الخلق من حاف ومنتعل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فجملتا (أقروا عماد الحق) و (امتلكوا أزمة الخلق) يتكون كل منهما مـــن:
فعل ماض + واو الجماعة + مفعول به + مضاف إليه.

وقوله :

كالبرق فى عجل، والرعد فى زجل والغيـــــث فى هلل، والسيل فى همل

إذ ينقسم البيت إلى أربعة أجزاء متساوية، متشابهة فى نهاياتها.

٢ - العقل والبناء اللغوى:

بناء قصيدة البعث والإحياء على العقل، وما يلزم عنه من اعتمـــاد علـــى الشرح والمنطق يتأسس شأنها فى ذلك شأن القصيدة الكلاســيكية فـــى آداب كـــل الأمم:

أ- وتتجلى بنية الشرح على مستوى المفردات، كما فى قوله: "وأصبح الناس فى عمياء مظلمة" فكلمة "**مظلمة**" ليست سوى شرح أو تفسير يوضح مراده مـــن كلمة "**عمياء**".

ب- كما تتجلى بنية الشرح على مستوى التراكيب:

فقد يفسر الشطر الثانى معنى الشطر الأول ويزيده وضوحا، كمـــا فـــى قوله:

حلبـــتُ أَشْطُرَ هذا الدهر تجربـــــةً وذقتُ ما فيه من صَـــاب ومن عسَلَ

ج- وقد يأتى البيت توضيحا لبيت آخر سابق عليه، كما فى قوله:

إنى امرؤ كَفَّنَـــىَ حلمـــى، وأدبنـــى كَرُّ الجديدين مـــن مَـــاض ومُقْتَبَـــل

فما سريتُ قناع الحلْم عن سَفَـــــه ولا مسحـــتُ جبينَ العزِّ من خَجَـــل

فالبيت الثانى يوضح المراد من البيت الأول؛ إذ هو يصف نفـــسه بـــالحلم فى البيت الأول، ثم يذكر فى البيت الثانى أن حلمه إنما هو عـــن طبـــع أصـــيل، وليس زائفا خادعا سرعان ما يتكشف عن سفه وطيش.

وقد يؤدى البيت وظيفة توكيد معنى البيت السابق عليه فيزيـــده وضـــوحا على وضوح، كما فى قوله:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قد يدرك المرء بالتدبير ما عجــزت عنه الكماة، ولم يحمل علــى بطــل
هيهات، ما النصر فى حد الأسنة، بل بقوة الرأى تمضى شوكة الأســـل

د- وقد يتجلى الشرح نتيجة تفصيل ما سبق إجماله، فهو يشير إلى سوء الزمــان وسوء أهله حين يقول:

لكننـــا غــرض للشــر فى زمن أهل العقول به فى طاعة الخَمَـــل

ثم تأتى الأبيات التالية لتشرح كنه هذا الزمن، وتفصل القــول فــى شــأن هؤلاء الخاملين:

قامت به من رجال الــسوء طائفــةٌ أَدْهَى على النفس من بُؤْس على ثكــل
من كلِّ وغَدْ يكــادُ الدَّسْــتُ يَدْفعــه بغضاً، ويلفظــه الــديوان مــن مَلَــل
ذَلَّتْ بهم مصر بعد العز، واضطربت قواعدُ المُلْك، حتــى ظَــلَّ فــى خَلَــلَ
قوم إذا أبــصرونى مقــبلا، وَجَمــوا غيظــا وأكبــادُهم تَنْقَــدُّ مــن دَغَــل
فإن يكن سَاءَهُم فَضْلى، فــلا عجــبٌ فالشمسُ – وهى ضياء – آفةُ المُقَــل
نزَّهْتُ نفــسىَ عمــا يدنــسون بــه ونحلةُ الروض تــأبى شــيمة الجعــل
بئس العشيرُ، وبئست مصرُ من بلــد أضحت مُنَاخاً لأهل الزور والخطـــل

بل إنه يعود إلى آلية الإجمال والتفصيل من جديد، حين يأخذ فى تفــصيل القول فى واقع مصر الذى أجمل فيه القول.

هــ - كما تتجلى بنية الشرح على مستوى المقطع الشعرى، وهو شــرح يعتمــد على المنطق، فإن توالى المقاطع يحكمه المنطق؛ ذلك أن مقطع التحريض على الثورة ليس سوى نتيجة منطقية تترتب على مقدمة تمهد لهذه النتيجة وتسوغها وتدفع إليها وتجعل حدوثها أمراً لازماً من جهة العقــل، وهــذه المقدمة هى وصفه لوجوه تردى الأحوال فى مصر فى عصره.

٣- الصورة الشعرية:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد أدى حرص الشاعر على مراعاة ما يستوجبه العقل من اتكـــاء علـــى المنطق واعتماد على الشرح والتوضيح، إلى أن يكون دور الخيال مـــوَطرا فـــى حدود هذا الشرح والتوضيح، ويلجأ الشاعر – إن استخدمه – إلى عقلنته.

وبهذا تسهم الصورة الشعرية هى الأخرى فى التوضيح العقلانى للفكـــرة، وقد تجلى ذلك فى مجموعة من الظواهر:

أ- **شيوع تشبيه التمثيل:**

الذى يؤدى وظيفة الشرح بضرب مثال يقرب المعنى، وينقله مـــن دائـــرة العقلى المجرد إلى الحسى الملموس، إذ يقدم المعنى مجردا فى الشطر الأول، ثـــم يشرحه بتشبيه تمثيلى فى الشطر الثانى، وقد لجأ إلى ذلك ست مرات، كمـــا فـــى قوله:

ودع من الأمـــــر أدنـــاه لأبعـــده فى لجة البحر ما يغنـــى عن الوشل

وقوله:

فـــــلا تثـــق بوداد قبـــل معرفـــة فالكحـــل أشبه فى العينين بالكحـــل

وقوله:

فإن يكن ساءهم فضلى، فلا عجب فالشمس – هى ضياء – آفة المقـــل

وقوله:

نزَّهـــت نفســـى عمـــا يدنسون به ونحلـــة الروض تأبى شيمة الجُعَـــل

وقوله:

ولا تخافوا نكـــالا فيه منشـــــؤكم فالحـــوت فى اليم لا يخشى من البلل

وقوله:

طورا عراكا، وأحيانا مياســـــــرة رياضـــة المهـــر بين العنف والمهل

ب- تعاقب الصور:

فإذا خرجنا من حدود تشبيه التمثيل، رأينا أن الـــصورة الـــشعرية عنـــد البارودى تؤدى الوظيفة ذاتها، وهى وظيفة الشرح، وتزيدها الكلمات من

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حولها إيضاحا، كقوله:

ماضى البصيرة، غلاب، إذا اشتبهت مسالك الرأى صاد البـــاز بالحجـــل

فالصورة التى يتضمنها قوله "صاد الباز بالحجل" هـــى توضـــيح يـــشرح معنى أن يكون هذا المخلص المنتظر حاذقا يتصف بالكياسة والحيلة.

كما تقوم الصورة بوظيفة تأكيد المعنى الذى تقدمه صورة أخـــرى ســـابقة عليها، وتضاعف من وضوحها، كما فى قوله:

من كل وغد يكاد الدَّست يدفعـــــه بغضـــــا، ويلفظه الديوان من ملـــل

فالصورة الثانية "يلفظه الديوان من ملل" هى تأكيـــد معنـــوى، وإيقـــاعى، للدلالة التى تحملها الصورة الأولى "يكاد الدست يدفعه " ثم إن كلمات مثل "وغـــد" و "بغضا" و "من ملل" تزيد المراد من الصورة بيانا.

كما يتمثل هذا فى قوله:

أصوحت شجرات المجد، أم نضبت غدر الحمية، حتى ليس من رجـــــل

فالصورة الثانية هى كذلك تأكيد دلالى وايقاعى للصورة السابقة.

ج- إضافة المشبه إلى المشبه به:

وهى إضافة تؤدى إلى أن تشرح كل منهما الأخرى وتوضـــحها، وتـــشيع هذه الآلية على نحو واضح فى قصيدة البارودى، كقوله: جيـــد المعـــالى، حليـــة الغزل، غرة النصر، صهوات المجد، قناع الحلم، جبين العز، صـــواعق الغـــدر، عماد الحق، شجرات المجد، قيد من الأجل، بحراً من الوهل، أزمَّة الخَلْق، ثمـــار العلا، شوك العوالى، زهرة الأمل، شكالة الريث (= قيد البطء والتمهل)، مـــسالك الرأى، أسهم الجدل، شوكة الأسل، فناء الذل، سماء الأمن – وهى كلها صـــور لا تخلق عوالم جديدة بإضافة أمرين متباعدين كان يُظن أنهما لا يقترنان وإنما تعتمد على إحدى الركائز الأساسية التى يقوم عليها عمود الشعر فى النظريـــة النقديـــة القديمة، وهى مبدأ تناسب المشبه والمشبه به، ولهذا فليس فيها شئ من المباغتات التصويرية لدى أبى تمام الذى يجعل منه البارودى واحدا من أساتذته، مثل "مـــاء الملام" وغيرها.

ومع ذلك، فلا تخلو القصيدة من بعض علامات التجديد، نذكر منها:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١ - الموضوع:

يستأثر القسم الأكبر من القصيدة بالحديث فى موضوع يندر أن يتحدث فيه الشعراء العرب، وهو موضوع الثورة على الحاكم المستبد، ودفع الناس إلى التمرد على سلطته، فعلى حين كان الشاعر القديم صوت الحاكم، لا يكاد يلتفت إلى عذابات الناس، نرى البارودى وقد خصص بعض قصائده لنقد حكام مصر، وإذا كان قد ثار على الخديوى توفيق فى هذه القصيدة[١٢] ودعا الناس إلى الثورة عليه، فلقد هاجمه فى قصيدة أخرى، وقد كان أحد قادة الثورة العرابية التى سعت إلى خلعه، يقول فيها:

وما مصر عُمْرَ الدهر إلا غنيمة ... لمن حَلَّ مَغْنَاها، ونَهْبٌ مُقَسَّم
تَداولها المُلاَّك من كل أمة ... ونال به حَظّاً فصيحٌ وأعجمُ
فما أهلها إلا عبيد لمن سطا ... ولا رَيْعُها إلا لمن شاء مَغْنَم
عدادُكَ فى سلْك البَريَّة خزْبَةٌ ... ودعواك حَقَّ المُلْك أَدْهى وأعظمُ
لقد هانت الدنيا على الناس، عَندما ... رأوك بها فى مُلْك يوسف تحكم
فإن تك أولئك المقادير حُكْمَها ... فقد حازها من قبل عبدٌ مُزَنَّم
وشتان عَبْدٌ بالمَحَجَّة ناطق ... وحُرٌّ إذا ناقَشْتَه القولَ أَغْتَمُ
فهذا أَذَلَّ المُلْكَ وهو مُعَزَّزٌ ... وذاك أَعَزَّ المُلْكَ وهو مُهَضَّمُ
فمن شك فى حكم القضاء، فهذه ... جَليَّةُ ما شاء القضاءُ المُحَتَّمُ[١٣]

---

(١٢) هذا هو ما يؤكده محمد حسين هيكل فى تقديمه للديوان، راجع: الديوان، ٢٦/١-٢٧، وهو ما نطمئن إليه، رغم إشارة البارودى إلى أن القصيدة قيلت فى عهد إسماعيل، وهذا مجاف لما نعلمه من أن البارودى كان صاحب مكانة كبيرة فى عهد إسماعيل، وكان كاتم سره.

(١٣) ديوان البارودى، ٥٦٢/٢ – ٥٦٥. (عمر الدهر: أبد الدهر. مغنى: موطن أو منزل. نهب: مال منهوب عنوة. تداولها: تبادلها. حظ: نصيب. فصيح وأعجم: عرب وعجم. سطا: نهب. ريعها: ثمارها وخيرها. عدادك: انتسابك. سلك البرية: يقصد الجنس الإنسانى. خزية: شر. دعواك: ادعاؤك. المقادير: القدر. أولتك: اختارتك. مزنم: دعى، ويريد بالعبد المزنم: كافور الإخشيدى الذى حكم مصر منذ ٣٥٥ هـ حتى وفاته ٣٥٧هـ. شتان: بَعُد. ناطق بالمحجة: بالقول الواضح الفصيح. أَغْتَم: عَيىٌّ لا يُبين. مُهَضَّم: ضعيف محطم جلية: حقيقة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهى قصيدة ذات غرض واحد، وإن كان قد بدأها بحديث عام عن النهب المستمر لمصر من حكام غرباء عنها ينتمون إلى أجناس شتى يتداولون حكمها ويستذلون أهلها، ثم انتقل بعد هذه التوطئة من العام إلى الخاص، فهجا واحدا من هؤلاء الحكام الأجانب، هو الخديوى توفيق، فيرى أن نسبته إلى الجنس الإنسانى إنما هى خزى للبشر، وادعاءه حق الملك أكبر داهية، فإن يكن القدر قد حكم بأن يتولى قيادة مصر فلقد حكم من قبل بأن يتولى السلطة فيها من قبله عبد أجنبى كذلك هو كافور الإخشيدى، بل إن كافور، على سوئه، كان خيرا منه.

٢ - نقد المقدمة الطللية:

ويبدو الشاعر فى انتقاده للمطلع الطللى مدفوعا بأسباب ذاتية تتصل بأخلاقه بأكثر من صدوره عن دوافع فنية. فهو لا يقف على الأطلال لأنها تنتمى إلى أصول فنية يسعى إلى الخروج عليها أو التمرد على مواضعاتها، أو لأنه يريد أن يحدث فى الشعر تجديدا ينأى به عن احتذاء النموذج الشعرى السابق، وانما هو يأبى ذلك المطلع لأنه يرى فى البدء بالغزل نوعا من الهزل الذى لا يتفق مع شخصيته الجادة، بل يرى أنه غى وجهل وضلال، ولذلك فإن قلبه يؤثر السيوف، لا النساء، فإن الانشغال بهن من شأنه أن يصرفه عن طلب المجد، ولهذا فإنه يتجه بالغزل وجهة أخرى حين يتغزل فى المجد والمعالى، ويرى أن ثمة فارقا كبيرا بين موقفه الرافض للبكاء على الطلل لانصرافه إلى الجد، وموقف الشاعر القديم المستغرق فى البكاء على الطلل. ومن ثم يحدث بين الشاعر القديم والشاعر الحديث هذا "التفاوت".

٣ - التعبير عن الذات:

إذا كان شاعر الإحياء هو صوت الجماعة يتغنى بأفراحها ويأسى لجراحاتها ويجعل من الشعر ساحة للتعبير عن أشواقها على النحو الذى يصوره أحمد شوقى مباهيا فى الحفل الذى أقيم لتكريمه بدار الأوبرا، حين يقول:

رُبَّ جار تَلَفَّتَتْ مصرُ تُوليـ ـه سؤالَ الكريم عن جيرانه
بَعَثَتْنى مُعَزِّيا بمآقى وطنى، أو مهنئا بلسانه

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كان شعــرى الغنــاء فى فرح الشر ق، وكـــان العـــــزاء فـــى أحزانـــه[١٤]

- فإن هذا لا يعنى أن الذات كانت غائبة غيابــا كــاملا عــن قــصيدة الإحياء، وإنما انحسر صوت الذات بالقياس إلى هيمنة صوت الجماعة. ولقد كــان شعر البارودى من هذه الناحية مزيجا من الحديث عن الجماعة وعن الذات التــى لم تغب عنه، وبخاصة أثناء وحدته فى زمن منفاه الطويل، ولذلك يقول:

فانظر لقولى تجد نفســى مصـــورةً فـــى صفحتيْـــــه، فقـــولى خَـــطٌ تمثالـــى[١٥]

وعلى هذا، فإن الشعر الرومانسى الذى ظهر بوصفه ثورة علــى شــعر الإحياء لم ينشأ من فراغ، ولم تظهر دعوته إلى أن يكون الــشعر تعبيــرا عــن الوجدان ومرآة للشاعر يظهر على سطحها سيرته وحياته – لم تظهر هذه الدعوة من عدم، وإنما كانت دعوة إلى تركيز الاهتمام بالذات بحيث تغدو محور الــنص الشعرى، بل مركز العالم.

---

(١٤)الشوقيات، ١٩٣/٢ ، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

(١٥)ديوان البارودى، ١١٥/٢. خط تمثالى: رسم لصورتى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المعارضات الشعرية:

قد يصوغ الشاعر قصيدته وهو يضع قناع شاعر آخر يتكئ عليه، ويُرَوِّض وَحْشَ اللغة لتسكن قفص الشكل القديم والتجارب الشعرية القديمة، يمتحن بذلك قدراته ويكتسب مهارة الخوض فيما خاض فيه أسلافه حتى ينال صك الاعتراف بانتسابه الشعرى إليهم، وهذا هو ما يعرف بالمعارضات الشعرية، ومن ذلك – على سبيل المثال – غزلية أحمد شوقى التى يعارض فيها قصيدة الحصرى القيروانى ومطلعها:

يا ليل الصب متى غده ... أقيام الساعة موعده

والتى يقول فيها:

مُضناك جفاءُ مَرْقَدُه ... وبكاء ورَحَّمَ عُوَّدُهُ
حيران القلب مُعَذَّبُهُ ... مَقْروحُ الجَفْن مُسهَّدُه
أَودَى حَرَفاً إلا رَمَقاً ... يُبقيه عليك وتُنْفدُهُ
يستهوى الوُرْق تأَوُّهه ... ويُذسي الصخرَ نَنهُّدهُ
ويُناجى النجمَ ويُتعبه ... ويُقيم الليَلَ ويُقْعدهُ
ويُعلم كلَّ مُطَوَّقَة ... شَجَناً فى الدَّوح تُرَدِّدُهُ
كم مدّ لطَيْفكَ من شَرَك ... وتأَدَّب لا يتصيَّدُهُ
فعساك بغُمْض مُسعفةُ ... ولعلّ خيالَك مُسعدهُ
الحسنُ، حَلَفْتُ بيُوسُفه ... (والسُّورَة) إنك مُفْرَدهُ
قد وَدَّ جمالَك أو قَبَساً ... حوراءُ الخُلْد وأَمْرَدُه
وتمنَّت كلُّ مُقطَّعة ... يَدَها لو تُبْعَثُ تَشهدُهُ
جَحَدَتْ عَيْناك زكىْ دَمى ... أَكذلك حدُّك يَجْحَدُه؟
قد عزَّ شُهودى إذ رمَتا ... فأَشَرْتُ لخدِّك أُشْهدُه
وهَممتُ بجيدك أُشركُه ... فأَبَى، واستكبر أَصْيَدُه
وهززْتُ قَوَامَك أَعْطفهُ ... فنَبا، وتمنَّع أَمْلَدُه
سببٌ لرضاك أُمَهِّده ... ما بالُ الخَصْر يُعَقِّدُه
بينى فى الحبِّ وبينَك ما ... لا يَقدرُ واش يُفْسدُه
ما بالُ العاذل يَفتح لى ... بابَ السُّلْوان وأُوصدُه؟
ويقول: تكاد تُجنُّ به ... فأَقول: وأُوشكُ أَعْبُده

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مَـــوْلاىَ، ورُوحـــى فـــى يَـــده ... قـــد ضَـــيَّعها سَـــلمتْ يَـــدُه
نـــاقوسُ القلـــب يَـــدُقُّ لـــهُ ... وحنايـــا الأَضْـــلُع مَعْبَـــدُه
قَـــسَماً بثنايـــا لؤلؤهـــا ... قَـــسم اليـــاقوت مُنَـــضَّدُه
ورُضـــابٌ يُوعَـــدُ كَـــوْثَرهُ ... مَقتـــولُ العـــشْق ومُـــشْهَدُه
وبخـــال كـــاد يُحَـــجُّ لـــه ... لـــو كـــان يُقبَّـــل أَسْـــوَدُه
وقـــوام يَـــرْوى الغَـــصْنُ لـــه ... نَـــسَباً، والـــرِّمْحُ يُفَنِّـــدُه
وبخَـــصْرٍ أَوْهَـــنَ مـــنْ جَلَـــدى ... وعَـــوَادى الهجـــر تُبـــدِّدُه
ما خُنْـــتُ هـــواكَ، ولا خطـــرَت ... سَلْـــــــوَى بالقلـــــــب تُبَـــــرِّده[١٦]

النص الحاضر الغائب فى قصيدة شوقى هو نص الحصرى القيروانى، يسعى شوقى إلى أن يؤدى الدور الذى أداه، ويضع نفسه فى الموضع الذى كان فيه الشاعر القديم، فيصوغ فى الموضوع نفسه مستخدما النغمة الشعرية (بحر المتدارك) والروى الذى اختاره، بل إن يحصر نفسه فى الحدود التى اختارها الشاعر الأول. لقد اصطفى القيروانى نغمته وإيقاعه وموضوعه، ولكن شوقى ليس بمختار. إنه يختار ألا يكون مختارا – إن صح القول ــ فيمارس اللعب فى القيود، يُظْهر نفسه حرا وهو سجين، أو يبين كيف تتجلى الحرية واليدان رهن الأغلال.

لقد اختار الشاعر الأول ميدان السباق وحدد شروطه التى تناسبه بل إنه بدأ السباق بالفعل، ثم قرر شوقى أن يشارك فى السباق بعد بدايته بزمن طويل.

إشكالية قصيدة المعارضة أن صاحبها يريد أن يمتحن قدرته على التفوق وأن يثبت للآخرين قدرته على التفوق رغم بدئه السباق متأخرا.

إن أصداء النص القديم سكنت وجدان القراء عبر عصور ورسخت فى ذائقتهم وأكسبها مرور الأيام بعدما نجحت فى اجتياز اختبار الزمن حضورا وسبقا. وتجئ قصيدة المعارضة لتزيحها وتحل محلها، وظيفتها أن تنسخ القصيدة القديمة وتُعَفِّى على آثارها وتحتل موضعها وتكسب صاحبها السبق، الشاعر المعارض يريد أن يضع نفسه فى طليعة القائمة الشعرية والسلسلة النجيبة

(١٦) الشوقيات، م.س، ٣ / ١٢٢ – ١٢٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المنتخبة، وهو يريد أن يثبت ذلك بمنافسته لنص راسخ القيمة، فمن أولى شـرائط هذه المنافسة أن تدخل السباق مع نص له هذا الرسـوخ، إذ لا يعقـل أن تـسعى لإثبات تفوقك على خصم هزيل، إن الفوز هنا لا طعم له، ولا قيمة.

يشهد السباق جمهور ينتمى أفراده جميعهم دون اسـتثناء إلـى الـشاعر الثانى، وعليهم أن يصدروا حكمهم.

وإذا كان الشاعر الثانى قد يضطر إلى مشايعة الأول فى بعض مفرداتـه وتراكيبه وصورة، بحكم اقتناصه لها، أو تحكم الذاكرة فى قلمه وغلبة القديم عليه الأمر الذى يعجزه عن أن ينطق بما يماثله فضلا عما يتفوق عليه، الأمـر الـذى رأيناه فى سباق آخر قديم بين امرئ القيس وعلقمة الفحل وكان الحكم بينهمـا أم جندب، وهو حكم لم ترض حكومته، وقد كانت معارضة مرتجلة، فلقد كان علقمة قد كرر بعض تراكيب امرئ القيس وصوره - فإن هذا هو ما نراه فـى قـصيدة شوقى إذ هى فى بعض أجزائها ليست سوى نقل يتراوح بين الحرفية أو الاقتراب منها لما جاء به النص الأول، من ذلك أن القيروانى يقول:

يا مـن جحـدت عينـاه دمـى وعلـى خديـه تـورده
خـداك قد اعترفـا بدمـى فعـلام جفونـك تجحـده

فيقول شوقى:

جحـدت عينـاك زكـى دمـى أكـذلك خـدك يجحـده
قـد عـز شهودى إذ رمتا فأشـرت لخـدك أشهـده

وحين يقول القيروانى:

باللـه هب المشتـاق كـرى فلعـل خيالـك يسعـده

يتابعه شوقى فيقول وقد وضع قدميه على آثار قدمى سابقه:

فعسـاك بغمـض مسعفـه ولعـل خيالـك مسعـده

ويقول القيروانى:

لـم يبـق هـواك له رَمَقا فَلْيَبْـك عليـه عُـوَّدُهُ

فيمشى شوقى فى الشوط ذاته، غير أنه يضع ذلك فى مطلع القصيدة:

مضنـاك جفـاه مرقـده وبكـاه ورحـم عـوده

الشاعر الثانى إذن لا يمارس قتل الأب، بل هو يضاعف من حياته، إنـه يعترف بأبوته وسبقه، ولكنه يريد أن يضع نفسه إلى جواره، كأنمـا هـو طفـل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يمارس الكلام بالطريقة التى يتكلم بها والده. تحول الشعر إذن مع شعر المعارضة إلى لغة يتقنها صاحبها ويمتلك أدواتها بالتقليد، وليس بالهدم، على النحو الذى تعبر عنه أبيات البارودى التى أوردها فى مقدمة ديوانه (ولا وجود لها بعد ذلك فى قصائد الديوان).

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدنى بالإساءة غافل فلابد لابن الأيك أن يترنما

شرط الكلام إذن هو المحاكاة، كما أن شرط الشعر هو المحاكاة. قد يُجَوِّد الشاعر نطقه لصوت أو لمجموعة من الأصوات، وقد يحاول أن يبرز جمال صوته ومناطق الإجادة فيه، ولكنه يؤدى ذلك كله وهو محكوم بقواعد اللغة التى يلتزم بها كل الناطقين يستحيل عليه الخروج عليها. إن شاعر المعارضة يزين فعل الأب ولا يلغيه.

ليس فى قصيدة المعارضة ذلك الجدل بين التشابه والاختلاف، الذى نراه فى قصائد المحاكاة الساخرة، ذلك أن مساحة التشابه تغطى على قدر الاختلاف اليسير الذى لا يمكن له أن يفضى إلى (معارضة) حقيقية للجماليات القديمة تأسيسا لجماليات بديلة، ولذلك فهى أقرب إلى صب الخمر القديمة فى الدنان القديمة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكلاسيكية الجديدة فى الشعر العربى الحديث

ثمة نصوص تقف على الحافة، أو فى منزلة بين المنزلتين، تجمع بين خصائص الصياغة الكلاسيكية وتقاليدها من ناحية، وأشكال التجديد من ناحية أخرى، فلا هى كلاسيكية خالصة تتدرج تحت لواء المحاكاة التامة، ولا هى ممعنة فى الانسلاخ من التقليد والانخراط فى التجديد الذى يخرجها من إطار الأشكال التقليدية المعروفة، وهذا يؤكد أن نصوص الأدب تخرج عن كل محاولة للتأطير داخل مذهب أدبى جامد تسجن فيه، فالأمر فى الأدب ليس بهذه القسمة الحادة، وهذه الكتابات التى تقف فى منزلة الجامع بين التقليد والتجديد هى ما يطلق عليه اسم الكلاسيكية الجديدة، وقد ظهرت فى أوربا فى القرن الثامن عشر، وحاول كتابها أن يصيبوا الخمر الجديدة فى دنان قديمة، أى أنهم يسعون إلى التعبير عن الموضوعات المستحدثة بصياغات قديمة. وكانت كتاباتهم مقدمة لظهور المذهب الرومانسى، إذ هى أشبه بالجسر الذى انتقلت عبره الآداب الكلاسيكية فى أوربا إلى الرومانسية.

ولقد تجلت الكلاسيكية الجديدة عند نفر من شعراء العربية لم يُسلّموا أنفسهم للتقليد الكامل، ولم يكتبوا كتابة تتصف بالتجديد الجذرى، وكثير منهم من بين شعراء البعث والإحياء، وكان من بينهم أحمد شوقى، وذلك لأن ثقافته تشكلت من رافدين: رافد التراث الأدبى العربى الذى قرأه فأحسن قراءته، ورافد التيارات الشعرية المعاصرة فى أوربا التى تناهت أصداؤها إليه خلال إقامته فى فرنسا أثناء دراسته. كما كان من بين شعراء الكلاسيكية الجديدة مَنْ لا ينتمى إلى البعث والإحياء، ومنهم خليل مطران الذى دعا فى مقدمة ديوانه الشعرى إلى كتابة "**شعر عصرى**" يستجيب لحاجات العصر ولا يتنكر لتراثه فى الوقت نفسه، فهو ينظمه كما يقول: "متابعا عرب الجاهلية فى مجاراة الضمير على هواه، ومراعاة الوجدان على مشتهاه. موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المطروقة من الأساليب، ذلك مع الاحتفاظ جهدى بأصول اللغة وعدم التفريط فى شأنها إلا ما فاتنى علمه"[١٧].

١ - الغزل الحضرى:

ومن شعر شوقى الذى يمكن أن يمثل هذا التيار، هذه الأبيات التى يقول فيها:

يا جارةَ الوادى؛ طَرِبْتُ وعادنى ... ما يشبهُ الأَحلامَ من ذكراك
مَثَّلْتُ فى الذكرى هَوَاك وفى الكَرَى ... والذكرياتُ صَدَى السنينَ الحاكى
ولقد مررْتُ على الرياض برَبْوَة ... غَنَّاءَ كنتُ حيالَها أَلْقاك
ضَحكَتْ إلىَّ وجُوهُها وعيونُها ... ووجدتُ فى أنفاسها ريَّاك
فذَهبتُ فى الأَيام أذكرُ رَفْرَفاً ... بين الجداول والعيون حَوَاك
أَذكَرْت هَرْوَلَةَ الصبابة والهوى ... لما خَطَرْت يُقَبِّلان خُطَاك؟
لم أَدْر ما طيبُ العناق على الهَوَى ... حتى ترفَّقَ ساعدى فَطَواك
وتأَوَّدَتْ أَعطافُ بانك فى يدى ... واحمرَّ من خَفَرَيْهما خَدَّاك
ودَخَلْتُ فى ليْلَيْن: فَرْعك والدُّجى ... ولثمتُ كالصبح المُنَوَّر فاك
ووجدْتُ فى كُنْه الجوانح نَشْوَةً ... من طيب فيك، ومن سُلاف لَمَاك
وتعطَّلَتْ لغةُ الكلام وخاطبَتْ ... عَيْنَىَّ فى لغة الهوى عيناك
ومَحَوْتُ كلَّ لُبانة من خاطرى ... ونَسيتُ كلَّ تَعاتُب وتَشاكى
لا أمس من عُمْر الزمان ولا غَدٌ ... جُمعَ الزمانُ فكان يومَ رضاك[١٨]

وهو نص ينتسب إلى تقاليد مدرسة البعث ويتمرد عليها فى آن معا، إذ تقع هذه الأبيات بين مجموعة من أبيات أخرى فى قصيدة، تتعدد فيها الموضوعات، فهى جزء من قصيدة "**زحلة**" التى أنشدها الشاعر حين زار لبنان، وفيها يصف دمشق، كما يصف لبنان، ويمدح الذين كرموه. فالقصيدة إذن تنتسب إلى تقاليد الشعر العربى القديم من حيث غياب الوحدة الموضوعية، وهى تستهل بالغزل، الذى اجتزأنا قطعة منه، على عادة القصيدة القديمة.

---

(١٧)خليل مطران: ديوان الخليل، ٩/١، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٥.
(١٨)الشوقيات، ١٧٩/٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البناء:

وهذه القطعة، وهى خير أجزاء القصيدة من الناحية الفنية، جزء يمكن أن يستقل بمفرده، وأن يقرأ وحده، فهو إذن يمكن أن ينتزع من القصيدة دون أن يحس القارئ وهو يطالعه أنه فى حاجة إلى ضوء يهديه السبيل أثناء القراءة، أو أنه عاجز عن الفهم لعزل الأبيات عن سياقها، وهذه هى طبيعة الشعر القديم، وشعر الإحياء الذى نحا نحوه، الذى يقبل أن يستقل جزء من أجزائه أو يقدم أو يؤخر دون أن يصاب النص فى مجمله بالتفكك أو التشوه.

الإيقاع:

كذلك فإن نغم القصيدة مألوف لا شئ من التجديد فيه، إذ تتكون من أبيات يتألف كل منها من شطرين متعادلين نغميا، وصيغت من بحر من بحور الشعر العربى التقليدية وهو بحر الكامل الذى أدخلت على تفعيلاته أحيانا ما يدخل على تفعيلاته فى العروض التقليدى، ونظمت كذلك فى روى موحد، بحيث تضمن وحدة الإيقاع العروضى: من أحادية البحر والروى، وحدة القصيدة، وإن كانت القصيدة فيما دون ذلك تتصف، كالتراث الشعرى فى مجمله، بوحدة البيت واستقلاله.

الصورة الشعرية:

تحاكى القصيدة تراثها الشعرى فى التصوير، فلا تكاد نرى فيها شيئا من الجدة، فضحك أرض الوادى وعيونه ليس بعيداً عن ربيع البحترى الذى أتاه ضاحكا، وقوام المحبوبة الذى تأود كالبان فى يدى صوت القصيدة هو تكرار لهذا التشبيه المتداول المبذول، كما هو الحال فى تشبيه شعر المحبوبة بالليل، وجعله ليلا مضافا إلى الدجى الذى يحيط بهما ويستضاء بفمها الذى تلمع أسنانه الصافية البريق، وهو يريد أن يعقد المفارقة المألوفة التى تتجسد فى حضور الليل والنهار فى وقت معا، فلقد ضمه هو ومحبوبته زمنان متباينان كل التباين فى لحظة واحدة، يقترن الليل الذى ضاعف شعرها من حلكته، بالنهار المنبعث منها كذلك، والصورة ليست سوى اجترار لصورة شائعة فى التراث القديم، كما فى قول الشاعر:

فمازلت فى ليلين؛ شعر وظلمة وشمسين؛ من خمر ووجه حبيب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكما فى قول الآخر يشير كذلك إلى اجتماع الأضداد:

الوجـــه مثـــل الـــصبح مُبَـــيَضٌ والـــشعرُ مثـــلُ الليـــل مُـــسْوَدُّ

ضـــــدَّان لمـــا استُجْمعـا حَسُنـا والضـــدُّ يُظْهر حُسْنَـــة الضـــدُّ

غير أن النص، مع هذا كله، ينحو إلى شئ من التجديد يوازن ما فيه من صور التقليد، فيجعله فى هذه المنطقة الوسطى، منطقة التعادل الحكيم التى تحرص عليها طائفة من الشعراء، ترى فى التوسط، فى الحياة وفى الشعر معا، خير الأمور. ويتجلى ذلك فيما يلى:

١- هيمنة ضمير المتكلم الذى يعكس، فى هذا الجزء من القصيدة على نحو خاص، تجربة ذاتية، بحيث يغدو الشعر ساحة للوجدان الفردى، وليس موطنا لأحاسيس يعبر عنها بالنيابة عن غيره. إنه لا يتحدث عن الجماعة وهمومها، ولكنه يعبر عن مواجده الخاصة، لكن هذه النزعة إلى الإعلان عن الذات ظلت محاصرة كتب عليها أن تؤطرها أغراض أخرى ليست ذاتية هى أغراض الوصف والمدح.

٢- اللغة:

يبدو الهوى الذى تعبر عنه الأبيات هوى حضريا رقيقا يتوازن فيه التعبير عن جمال الجسد والتعبير عن أشواق الروح، وتبدو المحبوبة من نساء العصر، وبهذا خطت قصيدة الغزل الحديثة خطوة فى سياق التعبير عن الذوق الحضرى الجديد تجافى هذا الذوق البدوى الذى استبد بكثير من غزل شعراء الإحياء، كما يمثله قول البارودى:

من الهيـف، مقْلاقُ الوشَاحَينْ، غـادةٌ سـليمةٌ مجـرى الـدمع، رَيَّـا الخَلاخل[١٩]

ولهذا اتخذت قصيدة شوقى لغة لا تُعَنِّى قارئها ولا تلزمه باستشارة معاجم اللغة، لأنها ليست مستمدة من إيقاع حياة سلفت أو من قصائد تقدمت.

ومع ذلك، فالأمر لا يخلو من هذا الحنين إلى اللغة الكلاسيكية التى تحوجنا إلى العودة إلى المعجم، من مثل "أذكر رَفْرَفاً"[٢٠] أى أذكر فُرُشاً جميلة

(١٩)ديوان البارودى، ٢/ ١٣٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مرتفعة. أو قوله "سلاف لماك" يعنى خمر شفتيك السمراوين، وكان اللَّمَى خصلة من الخصال تمتدح بها المرأة فى الشعر القديم، ومن ثم أعادتنا اللفظة إلى هذا الذوق القديم.

ويختم الشاعر المقطع بما هو أشبه ببيت القصيد فى القصيدة القديمة، يلخص فيه تجربته مع المحبوبة فى صياغة موجزة محكمة أقرب إلى التعبير الحكيم الجامع الذى يمكن أن يتمثل به والذى يؤذن بختام هذا الجزء من القصيدة:

لا أمس من عمر الزمان ولا غد جمع الزمان فكان يوم لقاك

وعلى هذا فإن القصيدة وإن كانت تعبر عن تجربة ذاتية، فإنما هى مع ذلك ذات نزوع كلاسيكى، فإن الشاعر يخلع على محبوبته الصفات التقليدية ويصور تجربته معها تصويرا اعتاد القارئ أن يراه فى شعر الغزل الحضرى القديم، وعلى هذا فإن تجربة العشق التى يصورها هى تجربة عامة بأكثر مما تنتمى إلى الشاعر، إنها تنتسب إلى الذاكرة الجماعية، بحيث لا نحس أننا أمام محبوبة من لحم ودم، أو أمام تجربة خاصة متفردة مع امرأة خاصة متفردة، لكننا نستشعر أن "جارة الوادى" هى محبوبة مستمدة من قاع التراث، ولا نحس معها نبض الواقع الحى.

---

(٢٠)وردت كلمة "رفرف" فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: "متكئين على رَفْرَف خُضْر وعَبْقَرِىٍّ حسَان" (الرحمن، ٧٦)، وتعنى كلمة رفرف: وسائد، والمراد من العبقرى الحسان أبسطة بلغت غاية الحسن.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢ - الشعر المرسل:

لا يحدث تطور الأشكال الشعرية على نحو مباغت، وإنما يسبقه تمهيد تجرى به أقلام طائفة من الشعراء على سبيل التجريب الذى يأخذ شكل المحاولات الفردية الطارئة، ثم سرعان ما يعود الشاعر إلى النسق القديم لتظهر هذه المحاولة بوصفها استثناء لا يقصد به وجه التجديد الذى يستند إلى مبادئ يلتزم بها الشاعر فى قطاع كبير من شعره ويدعو الآخرين إليها.

ومن بين صور التجديد التى مارسها على نحو عابر بعض شعراء البعث، قصيدة للشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى الذى كان واحدا من المنتمين إلى مدرسة البعث والإحياء ، يقول فيها:

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبئاً ثقيلا على الناس
وأَنكدُ مَنْ قد صَاحَبَ الناس، عالمٌ يَرَى جاهلا فى العز، وهو حقيرُ
يعيشُ نعيمَ البال عُشْرٌ من الورى وتسعةُ أعْشَار الورَى بُؤَسَاءُ

وتتخلى القصيدة عامدة عن مبدأ جوهرى من مبادئ القصيدة القديمة، وهو مبدأ أحادية الروى، حيث ينتهى كل بيت بروى مغاير لما تنتهى به سائر الأبيات، ولهذا يعرف بالشعر المرسل، لأنه تحرر من قيد الروى، وقد كتبت هذه القصيدة ١٩٠٥ فى أوج ازدهار مدرسة البعث، مما يعنى أن الشعراء الذين التزموا بمحاكاة الشعر القديم لم يُسْلموا أنفسَهم للتقليد الكامل، بل سعوا فى تجارب عابرة إلى تلمس شكل أو آخر من أشكال التجديد.

وإذا كان الزهاوى قد ألف قصيدته من أبيات كل منها منعزل فى الدلالة والروى عن الآخر، حيث ليبدو كل بيت وكأنه يشكل قصيدة منفردة قائمة بنفسها؛ فإن عبد الرحمن شكرى حين جَرَّب كتابة الشعر المرسل بعد ذلك صاغه من خلال قصائد ترتبط أبياتها وتنسجم تبعاً لخيط شعورى يجمع بينها. وهذا هو جوهر الفارق بين رؤيتين متغايرتين للشكل الشعرى الواحد؛ فإن الزهاوى يؤمن بأن وحدة الروى تكسب القصيدة وحدتها وتصنع تماسكها، فإذا غاب الروى الموحد انفرط عقد القصيدة وغدت أبياتا لا رابط بينها، وأما شكرى فيؤمن بأن هناك أسبابا أخرى لتماسك القصيدة غير وحدة الروى، وكأن هذا الملمح الخارجى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السطحى ليس يكفى وحده لتحقيق انسجام النص وتلاحم أجزائه، وإنما ينهض بذلك خيط الوجدان الذى يجمع الأبيات فى سلك مشترك، ولهذا يبقى للقصيدة وحدتها مع غياب أحادية الروى.

٣- شعر الحياة اليومية:

ومن أشكال التجديد الأخرى ما تجلى فى قصيدة للشاعر مصطفى صادق الرافعى (ت ١٨٨٠ - ١٩٣٧)، وهو واحد من تلامذة البارودى الذى خصه بمقطوعة أثنى فيها على شعره، وامتدح بها الجزء الأول من ديوانه الذى نشر ١٩٠٢[٢١]. يقول الرافعى فى قصيدته "نشيد الفلاحة المصرية":

الفجرُ قد غبَّر ثم لاحا والديكُ قد أذَّن ثم صاحا
وأطلقتْ حمامتى الجَناحا والكلبُ بالباب غَدَا نبَّاحا
واشتاقت البهائمُ السراحا هَيَّا إلى غيطك .. سُقْها .. حاحا
أروحُ والجارة نملا الجرة
نمر بالغيط القريب مَرّة
نرى الهنا والفرح والمَسَرَّة
يارب، لا تُنْزلْ بنا مَضَرَّة
واكتب لدارى العزَّ والأفراحا هَيَّا إلى غَيْطك .. سُقْها.. حَاحَا
البنتُ يا مَوْلَى الدُّعا المُجاب
احفظ عليها صحة الشباب
وافتح على أولادىَ الأحباب
من راح للغيط وللكُتَّاب
ذا يقرأُ الغيطَ وذا الألواحا هَيَّا إلى غَيْطك .. سُقْها.. حَاحَا
يا نخلةَ الغيط احذرى الغُرابا
يا نعجةَ الغيط احذرى الذئابا

---

(٢١)يقول البارودى ومنها قوله:

لمصطفى صادق فى الشعر منزلة أمسى يعاديه فيها من يصافيه
صاغ القريض بإتقان، فلو تليت صدوره، علمت منها قوافيه

راجع القصيدة فى: ديوان البارودى، ١/٧٧٨ – ٧٧٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يا صاحبَ الغيط احذر العذابــا
من الرِّبـــــا والفقرَ والخرابَــا
إن الرِّبَـــــا ليــس لنــا مباحـــــا هَيَّــا إلى غَيْطك.. سُقْها.. حَاحَـــــا

ويجرى الشاعر قصيدته على لسان فلاحة مصرية حين تستيقظ مع يقظـــة الكائنات من حولها وقت الفجر، كالديك والحمامة والكلب والبهائم، ومن أجل ذلك يستعين الرافعى بلغة تقترب من إيقاع لغة الحياة اليومية، فلقد كان من الطبيعى أن تشيع فيها هذه اللغة لأنها تتناسب مع طبيعة الصوت الذى ينـــشدها. وقـــد كـــان الرافعى مدافعا قويا عن القديم، كما كان واحدا من أصحاب الأساليب التى يبـــالغ فى العناية بفخامتها، ومع ذلك جعل هذا النص ساحة للُّغَة ممعنـــة فـــى بـــساطتها وتجردها من الزينة، ولذلك مال إلى التخفف من بعض حروفها تـــسهيلا للنطـــق على النحو الذى تلجأ إليه العامية، كما فى قوله: "تَمْلا"، "الهَنَا"، "الدُّعَا". كما يختار الكلمات والتعبيرات التى تؤثرها العامية، مثل: "الغيط"، و "افـــتح علـــى أولادى"، ومن أجل ذلك بدا يتنازل طواعية عن مبدأ من مبادئ البعث هو انتخاب الألفـــاظ الفخمة التى تملأ الفم والتى لا تخلو من الحُوشىِّ.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شعر الديوان

نشأت جماعة الديوان فى العقد الثانى من القرن العشرين، فى مصر، وبهذا حملت مصر لواء التجديد، حين أظلت شعراء الديوان، مثلما حملت لواء الإحياء حين نشأ على أرضها البارودى ورفاقه.

وتأسست هذه الجماعة من ثلاثة من الشعراء، هم عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى، وعبد الرحمن شكرى، وقد حاولوا التجديد فى القصيدة العربية، وكان مدخلهم إلى هذا التجديد مفهومهم الجديد للشعر، ورؤيتهم لوظيفته.

وبناء على ذلك نقض شعراء الجماعة الأساس الذى قام عليه شعر البعث، وهو المحاكاة، فأتوا على بنيانهم من القواعد، لأن المحاكاة تدفع إلى كتابة الشعر تقليدا، لا على أساس من شعور حقيقى، كما أنها تذيب شخصية الشاعر وهذا أمر غير مقبول فى شعر الأمم الأخرى المتحضرة، ذلك أن "الاحتذاء عندهم لا يُعد من جيد المقاصد ولا من جوهر الشعر، وغاية ما فيه أنه رياضة مقبوله"(٢٢).

وبناء على هذا، فإذا كان شعراء البعث يرون تقليد القصيدة القديمة علاجا للأزمة التى أَلَمَّت بالقصيدة العربية، فإن شاعر الديوان يرى هذا التقليد السبب الجوهرى لأزمة الشعر، ويراه عبثا، بل يقرن ذلك بالسخرية من هذا الشعر القديم الذى يحاكيه شعراء البعث، ويرى أن هؤلاء القدامى أضاعوا أعمارهم فى وصف النياق والحمير والخيول وما يشبهها.

يقول المازنى: "وما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها فى نفسه ويصوغها فى فكره ويناجى بها قلبه ويراجع فيها عقله، والمعانى لها فى كل ساعة تجديد، وفى كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بعضه بعضا، وكلما اتسع الناس فى الدنيا اتسعت المعانى كذلك. والصدق فى الترجمة عن النفس والكشف عن دخيلتها أبلغ فى التأثير وأنجح ... وإذا كان هذا كذلك، أفليس من العبث تقليد

(٢٢)العقاد: الديوان فى الأدب والنقد، ص ٦٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السلف والاقتصار على احتذائهم والاقتياس بهم. فإن وصفوا النياق والحمير وصفنا القاطرة والعربات؟ ألا ترى أن العرب الذين وصفوا النياق والحمير وأشباهها قد أضاعوا أعمارهم؟"(٢٣)

وبذلك أظهروا منذ البداية أنهم يكتبون شعرا يختلف اختلافا جذريا عن شعر البعث، وهو لا يختلف عنه فى الدرجة، وإنما فى النوع، ومن ثم أطلقوا على شعر البعث اسم "المذهب العتيق". يقول العقاد مهاجما أنصار أحمد شوقى: "ولقد فات أصحابنا سماسرة شوقى أن خلافنا معهم لم يكن خلافا على درجات الإجادة، وخطوات السبق فتتقارب كلما أجاد شاعرهم فى رأيهم أو خيب آمالهم وأخلف ظنونهم. ولكننا نختلف على نوع الشعر وجوهره ثم على أدائه وظيفته، فربما كانت أرفع القصائد عندهم درجة، أخسها عندنا معدنا، وربما طربوا كل الطرب من حيث نعزف كل العزوف"(٢٤).

وعلى هذا فقد سنوا للشعر مفهوما جديدا، ووظيفة مغايرة؛ فالشعر عند هذه الجماعة هو التعبير الجميل عن المشاعر الصادقة، ولهذا أنكروا ما لاحظوه من غياب الذات عن شعر الإحياء فى مجمله، وحاولوا أن يكتبوا قصيدة جديدة تغدو الذات قطبها الذى تدور من حوله أبياتها، ومن أجل ذلك صدَّر شكرى أحد دواوينه بقوله:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

وهو قول غدا تعبيرا مركزا عن فلسفة الجماعة التى تختلف اختلافا جذريا عن الفلسفة التى يقوم عليها شعر الإحياء، وعن مفهوم الإحيائيين للشعر، فالشاعر لديهم هو المتحدث الرسمى باسم الجماعة، تختفى ذاته أو تكاد وراء التعبير عن قضايا الجماعة، شاعر الإحياء هو امتداد للشاعر العربى القديم الذى ذابت شخصيته فى شخصية قبيلته، تغيب ذاته وتحضر الجماعة التى أصبح صوتها، ومن أجل ذلك كانت تقام الأفراح حين ينبغ فى القبيلة شاعر، لأنه سيغدو الصوت الذى يدافع عنها ويفخر بأمجادها ويهاجم أعداءها ويشيد برجالاتها،

---

(٢٣)المازنى: مقدمته لديوانه الثانى، ١١٧/٢، ط المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

(٢٤)الديوان، م.س، ص ١٨٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويُبْقى ذكرها على مر السنين. وقد يكون للشعر كذلك عند شاعر الإحياء وظيفة أخلاقية كما يقول البارودى، تتمثل فى "تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق"[٢٥]، وهى وظيفة ترتد إلى الجماعة كذلك، فإن غاية الشعر فى هذه الحالة أن يكون فى خدمة الجماعة، بأن يهديها إلى مكارم الأخلاق وأن يبث الفضائل بين أفرادها.

عاد الشعر مع جماعة الديوان إلى الشاعر بعد أن استأثرت به الجماعة لنفسها، ومن أجل ذلك اختلف موقف شعراء الديوان عن موقف شعراء البعث من التراث الشعرى، أما شعراء البعث فقد أنزلوا كل أشكال الشعر العربى فى عصوره الزاهرة كافة مكانا عليًّا، غير أن شعراء الديوان نظروا إلى هذا التراث نظرا نقديا، فاصطفوا منه ما يتناسب مع مفهومهم للشعر ووظيفته، واطَّرَحوا ما يتعارض مع ذلك. ومن ثم نبذوا وراء ظهورهم شعر المدح والهجاء وكل الأشكال التى صيغت للتعبير عما يتجاوز الذات الفردية، وعما يجاوز معيار الصدق الذى اشترطوا تحققه فى المشاعر التى تعبر عنها القصيدة، فقد يذم الشاعر من يقدره، وقد يرفع من شأن من لا يُكنُّ له سوى العداوة والبغضاء.

ولهذا توقف شعراء الديوان أمام التراث الشعرى الذى يتحدث عن الذات، كشعر الصعاليك الذين خلعتهم جماعتهم وأهدرت دمهم فعاشوا منبوذين فى الصحراء، لأنهم شعراء خوارج خرجوا على القوانين ورفضوا الإذعان لقيم المجتمع، وسعوا إلى أن يحدثوا هزة فى بنائه، ومن ثم كان شعرهم تعبيرا عن الاعتداد بالذات، وكان صادقا لرفضهم مشايعة الجماعة على قيم لا يؤمنون بها.

كما توقف شعراء الديوان عند شعراء الغزل الحسى والعذرى لأن تعبيرهم عن ذاتهم يهيمن على قصائدهم، ومن ثم كان موقف قبائلهم منهم موقفا سلبيا، كما استوقفهم شعر الشريف الرضى والمتنبى وأبى العلاء المعرى لأنهم

---

(٢٥)ديوان البارودى، م.س، ٥٦/١. ويقول البارودى كذلك:

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ... ما خَطَّه الفكر من بحث وتنقير

تنقير: بحث. الديوان، ٤٥١/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يشتركون فى تحقيق المثل الأعلى للشعر الذى يتطلعون إليه والذى ينهض علـــى دعامتى الذاتية والصدق.

وهكذا كان نقد شعراء الديوان لشعر البعث نقدا أخلاقيا فى المقـــام الأول، لأنهم يفتشون فيه عبثا عن صدق المشاعر، فشاعر البعث يزيف مشاعره الحقيقية ولا يجاهر بها، ومن ثم تنهض مسافة بين الشعر والشاعر، ولهـــذا أطلـــق علـــى شعرهم شعر المناسبات، لأن المشاعر التى تعبر عنها القصيدة مصطنعة تفرضها المناسبة التى تدفع الشاعر إلى الكتابة فيها، تلبية للمجاملات الاجتماعية، واستجابة لوظيفة التعبير عن الجماعة التى نذر شعره للتعبير عنها. ومن ثم فهـــو مـــضطر لأن يكتب فى المناسبات حتى ما كان تافها منها، كالتهنئة بميلاد طفل، أو بوظيفة، أو بمال أتى صاحبه، أو استقبال العائدين من السفر، ووداع المسافرين..

كل هذه الكتابات المجافية لروح الصدق نبذها شعراء الـــديوان وهـــاجموا كتابها هجوما عنيفا، ومالوا إلى لون من الكتابة لا يـــستجيب إلا الباعـــث الـــذاتى الداخلى وما يفرضه من مشاعر لا تعرف المجاملة، ولا يحرفها الزيف، كمـــا لا تعرف التصنع أو المبالغة لأنها تحجب الأنظار عن المشاعر فى حقيقتها.

وبذلك سعت قصيدة الديوان إلى أن تستهل عهداً جديداً للقصيدة العربيـــة يعيد إلى الشعر كرامته ويستنقذه من مهاوى الامتهان التى تَرَدَّى إليها، يقول العقاد مبشرا بهذه القصيدة الجديدة وهو يقدم ديوان المازنى:

"وَحَسْبُ الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه، أنهـــم رفعوه من مراغة الامتهان التى عَفَّرَتْ جبينه زمنا، فلن تجد اليوم شاعرا حـــديثا يهنئ بالمولود، وما نفض يديه من تراب الميت، ولن تراه يطرى مـــن هـــو أول ذاميه فى خلوته، ويقذع فى هجو من يُكْبره فى سريرته، ولا واقفا على المرافـــئ يودع الذاهب ويستقبل الآيب"(٢٦)، ومعنى ذلك أنهم سعوا إلى إزالة الفجـــوة بـــين المشاعر الداخلية للشاعر، والشعر الذى يجرى على لسانه، وبهذا غدا معيار جودة الشعر لديهم أن يكون مرآة لحياة صاحبه، وديوانا لوجدانه.

---

(٢٦)العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى، ضمن ديوان المازنى، م.س، ص ١٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد كان لهذا تأثيره على رؤيتهم للصورة الشعرية، فلقد رفضوا الشعر الذى يتوقف فى رسمه للصورة عند سطوح الأشياء يرصدها رصدا خارجيا، دون أن يكون وراء الوصف إحساس أو شعور. يقول العقاد فى صيغة آمرة تعليمية ساخرة من شوقى:

"وصفوة القول، أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة، وما إخال غيره كلاما أشرف منه بكمُ الحيوان الأعجم"(٢٧).

وهكذا يميز العقاد بين شعر البعث وشعر الديوان تمييزا يستند إلى مجموعة من الثنائيات الضدية هى شعر الحواس/ الوجدان، القشور/ العمق، السطح/ الجوهر.

كما أن شعراء الديوان سعوا إلى التخلص من هذا التفكك الذى اعترى قصيدة البعث، ودعوا إلى كتابة قصيدة جديدة ذات وحدة، إذ رأوا أن النص الشعرى هو أشبه شئ بالكائن الحى الذى لا يستطاع نقل عضو من أعضائه إلى غير موضعه، أو بتر جزء من أجزائه، أو إضافة جزء إليه، دون أن يصاب الجسد كله بالتشوه. ومن ثم فلا يصح أن يكتب شعر يمكن معه أن يُنْقَل أحد أبياته من موضعه أو حذف بيت، أو إضافة بيت جديد. يقول العقاد:

"إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم

---

(٢٧) الديوان، م.س، ص ٤٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن الكف أو القلب عن المعدة، أو هى كالبيت المقسم لكل حجـرة منـه مكانهـا وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج"[٢٨].

ظواهر التجديد:

وبناء على ذلك الأساس النظرى، سعى شعراء الديوان إلـى أن يحـدثوا تجديدا فى كتاباتهم الشعرية، وتجلى ذلك فيما يلى:

١ - الإيقاع:

وتمثل تجديدهم فيما يلى:

أ- محاولة عبد الرحمن شكرى والمازنى التحرر من أحادية الروى، ونظمهما لما يعرف باسم "الشعر المرسل". منها قول شكرى فـى قـصيدة "تـابليون والساحر المصرى":

يأيهـا البطـل العظـيم الغالـب أرح الخطا واسمع نبـوءة سـاحر
درس النجوم، فلم يغـادر غامـضا حتى أتـيح لـه الجليـل الغـامض
ولـه من الجـن الكـرام معاشر يأتونـه بنفائـس الأخبـار[٢٩]

وقد مارس المازنى هذا اللون من (التجديد) مرة واحدة فى قصيدته "حواء والمرآة" يقول فيها:

وما أنس ذاك اليوم لا أنس طيبـه وقد بعثتنى مـن منـامى المقـادر
فـألفيتنى وسـنانة تحـت وارف من الظل فى أكنافـه الزهـر يبـسم
أسائل نفسى: أين كنت؟ ومن أنا؟ وأعجب مما أجتلى وأشاهـد[٣٠]

وقد التمس العقاد مبررين لهذا اللون من التجديد:

الأول: أن العرب القدامى قد عرفوا هذا النوع من الشعر وكتبوا قـصائد منه، كقول الشاعر:

الأَهْل تَرَى إن لـم تكـن أُمُّ مالـك بملـك يـدى أن الكفـاء قليـلُ

---

(٢٨)الديوان، م.س، ص ١٨٥ – ١٨٦.

(٢٩)عبد الرحمن شكرى: ديوان "لآلئ الأفكار"، ضمن الأعمال الشعرية، ص ، المجلـس الأعلى للثقافة، ١٩ .

(٣٠)ديوان المازنى، م.س، ١٢٦/٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رأى من رفيقيه جفاء وغلظةً ... إذا قام يبتاعُ القَلُوص ذميمُ
فقال أقلاَّ واتركا الرَّحْل إننى ... بمَهْلَكَة والعاقبات تدورُ
فبيناه يَشْرى رَحْلَه، قال قائلٌ ... لمَنْ جَمَلٌ رخو الملاط نجيبُ

والثانى: أن الشعر الذى أطلق من القافية الموحدة، يتجاوب مع تجارب مماثلة فى الشعر الغربى، كما فى بعض قصائد شكسبير، وكما فى "الفردوس المفقود" لملتون، كما أن الشعر المرسل يتناسب مع طبيعة الشعر العربى الجديد، ذلك أن الشعر العربى القديم الذى أظهر فى معظمه الحرص على أحادية الروى إنما لجأ إلى ذلك لأنه يعتمد فى تأثيره على الرنين الموسيقى، ولكن شعر الديوان هو شعر الوجدان لا الأذن، ولذلك يعتمد فى تأثيره على مناجاة الروح والخيال بأكثر مما يعتمد على مداعبة الأذن، فكأن شعر الروى الموحد إنما هو بقية من بداوة الطبع وغلظة الذوق، ينبغى أن يفسح المجال أمام إطلاق القافية حتى تستوعب الأشكال الشعرية الجديدة كالشعر القصصى والدرامى(٣١).

ب- وللمازنى تجربة أخرى وحيدة فى قصيدة يشير إلى أن "أبيات قافيتها غريبة"، تتعدد فيها القوافى على هذا النحو: أ ب أ ب ج ج، يقول فيها:

لا تزر إن قضيْتُ قبرى ولا تبك ... عليه كسائر الأصحاب
خلِّ عنك الوفاء واسمع لداعى الـ ... ـعذر فينا فلات حين وفاء
وقبيح أن تسحب الذيل مختا ... لا، وتمشى على رقاب الصحاب
مزعجا بالسلام روح كريم ... أنت غيَّبْتَهُ بجوف العراء
قد قضت منكم الليالى هوانا ... ونفضنا أَكُفَّنَا من غرامك
فدع السحب تسحب الذيل فينا ... وتروِّى ثرائ وامض لشانك(٣٢)

(٣١)انظر: العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى، ضمن ديوان المازنى، م.س، ص ١٤ – ١٦. غير أن العقاد عاد فرفض الشعر المرسل بعد ذلك، ورأى أن البديل الأفضل لانتظام الروى الأحادى يتمثل فى تنويع القوافى.

(٣٢)ديوان المازنى، م.س، ٨٩/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- محاولة للمازنى تتمثل فى قصيدته: "**أين أمك**" التى كتبها ١٩١٥، ويشير إلى أنها محاورة مع ابنه محمد، وكانت من بين القصائد التى لم تطبع فى حياته. يقول فيها:

لم أكلمه ولكن نظرتى
مساءلته أين أمك؟
أين أمك؟
وهو يهذى لى على عادته
- مذ تولت – كل يوم!
كل يوم!
فانثنى يبسط من وجهى الغضون!
ولعمرك كيف ذاك!
كيف ذاك!
قلتُ لَمَّا مَسَحَتْ وجهى يداه:
"أترى تملك حيلة؟
أى حيلة"
قال: "ما تعنى بذا يا أبتاه؟"
قلت: "لا شئ أردته!"
ولثمته!(٣٣)

ولعل القصيدة تشكل أسبق المحاولات إلى كتابة تتحرر من البناء التقليدى للقصيدة العربية التى تتألف من أبيات يتكون كل بيت فيها من شطرين متكافئين، وإنما هى تتألف بدلا من ذلك من سطور متفاوتة الطول، تحررت من الالتزام بنهاية واحدة لسطور القصيدة، الأمر الذى عرف بعد ذلك باسم قصيدة التفعيلة، أو الشعر الحر، وتكررت فيها تفعيلة بحر الرمل عددا مختلفا من المرات فى كل سطر.

والقصيدة مثلما تحررت من الموسيقى التقليدية، تحررت كذلك من الموضوعات الكبرى المعروفة التى تصاغ فيها القصيدة، فهى ذات موضوع بسيط، يستمد من الحياة اليومية، ومن ثم اعتمدت على لغة بسيطة، فهى حوار بين

(٣٣)ديوان المازنى، م.س، ٢٤٨/٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

طرفين، ما نلبث أن نكتشف أنهما الأب وابنه، حول موضوع مشترك هو الأم التى غابت إلى غير عودة، فأحاط بهما جو من الصمت المفعم لم يخل من جوار لم تكن أداته اللغة، بل كانت لغة الحوار فى البداية هى العين، فلقد تَحَدَّث الأب بعينيه ورد الابن، وهو حديث أبلغ دلالة من الكلام، فهو يكشف عن عظم الفاجعة التى ألمت بهما معا والخواء من حولهما والفراغ الذى يستشعرانه والبرودة التى تغلف حياتهما وسقوط الجسر الذى كان حلقة وصل تبعث الحياة بين أفراد البيت. وأما الابن فأجاب عن الرسالة التى بعثت بها عينا أبيه الحائر بلغة الهذيان الذى أصيب به منذ رحيلها، مما يكشف أن اللغة الإنسانية هى أنثى، وهى أُمٌّ على وجه التحديد، وحين تغيب الأم تختفى اللغة وتستحيل إلى حروف مهشمة وتراكيب متداخلة وأصوات ليست تعنى سوى التمزق والضياع والعجز. ثم صارت لغة الحوار بعد ذلك باللمس، من قبَل الابن هذه المرة وقد فهم والده الرسالة التى بعثت بها يدا ابنه، فلقد أخذ يمسح وجه أبيه بيديه، فإن الابن الذى استبد به رحيل الأم هو فى رعب من أن يلحق بها أبوه، ذلك أنه طالع الغضون المنتشرة فى وجهه والتى هى نذير رحيله هو الآخر، ومن ثم أخذ يجاهد فى إزالتها، وأجاب الوالد عن رسالة ابنه بما يشبه المونولوج الداخلى، جرى فى داخله دون أن ينبس به: "ولعمرى كيف ذاك! كيف ذاك"، وكأنما يقول لابنه دون كلام: نحن عاجزون عن إيقاف زحف الزمن، ومن ثم عن إيقاف زحف الموت، ثم تصاعد الموقف، فتحول المونولوج الصامت إلى الكلام المنطوق، وانتقلت الخاطرة من الداخل إلى الخارج، وتحدث الوالد أخيرا: "أترى تملك حيلة؟ أى حيلة" وهو استفهام ينكر أن يكون لدى الإنسان أية حيلة يقاوم بها الموت، غير أن الابن لم يفهم، أو لم يرد أن يفهم، فأظهر عجزه عن الفهم، وظل هذا العجز قائما حتى انتهت القصيدة إلى الصمت الذى بدأت به وبقى شبح الموت حاضرا ومنتظرا.

وظلت القصيدة محتفظة بتماسكها ووحدتها تحقق لها ما دعا إليه شعراء الديوان من ارتباط أجزائها، كما تحقق لها التعبير عن الوجدان.

٢ - الموضوع:

يرى العقاد أن القصيدة التقليدية انحصرت فى موضوعات بعينها، ومن ثم دعا إلى أن ينفتح الشعر على موضوعات جديدة وأن تتسع دائرة الموضوع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشعرى، وذهب إلى أن كل موضوع مهما بدا صغيرا يصلح لأن تتناوله القصيدة، ومن ثم فلا معنى للقول بأن هناك موضوع شعرى وموضوع غير شعرى. وتأسيسا على ذلك وضع ديوانه "عابر سبيل") وأشار فى مقدمته إلى أنه ينتخب موضوعاته مما تقع عليه عينا عابر السبيل مما يراه فى الشوارع أو الميادين، ولهذا رأينا فى الديوان قصائد تتحدث عن "عسكرى المرور"، أو عن "الكواء" وعن "السلع التى تعرضها الحوانيت ليلة العيد"، وقد استدعت مثل هذه الموضوعات الجديدة لغة جديدة تناسبها وتتسق معها، ومن هنا اختار العقاد لغة هى أقرب إلى لغة الحياة اليومية.

ومع ذلك، فإن قصيدة الديوان لم تفلح فى أن تخرج القصيدة العربية من أزمتها، وذلك لأسباب كثيرة:

١ - الفجوة بين النظرية والتطبيق:

ذلك أنه كانت هناك فجوة كبيرة بين الفكر النظرى الذى تدعو إليه الجماعة، والقصيدة التى يكتبها أعضاؤها، ففى حين دعت الجماعة إلى نبذ شعر المناسبات، كقصائد المدح والتهنئة والتأبين وما إليها، نرى كثيرا من قصائدها تكتب فى هذه المناسبات، بل إن العقاد حاول أن يلتمس مبرراً لشعر المناسبات حين ذكر أنه لا يتعارض مع صدق التعبير عن الوجدان إذا كان الدافع إليه الشعور الصادق.

وفى حين دعت الجماعة إلى شعر يتسم بالوحدة العضوية، نرى كثيرا من قصائدها لا تحقق هذه الوحدة.

٢ - الطابع العقلانى لشعر الديوان:

فكثير من قصائد شعراء هذه الجماعة أشبه بمقالة فكرية، إذ غلبت النزعة العقلية على شعرائها، فغدا شعرهم جافا تغيب عنه الشعرية، ويختفى الوجدان الذى كان قرة عينهم فى دعوتهم النظرية. إذ كان شعراء هذه الجماعة مفكرين بأكثر من كونهم شعراء.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣ - سيطرة اللغة القديمة:

لا تكاد تخرج لغة شعراء الديوان عن اللغة القديمة، إذ يصعب على القارئ فهم بعض مفرداتهم، ولقد أحسوا بذلك الأمر الذى دفعهم إلى أن يضعوا هوامش يشرحون بها ما غمض من هذه الألفاظ.

بل إنهم كانوا يضطرون إلى أن يقدموا لقصائدهم بمقدمات نثرية تشرح الدلالات التى تعبر عنها والتى قد يستعصى إدراكها على القارئ، ومن ثم غدت قصيدتهم عاجزة وحدها عن الوصول إلى قارئها بسبب من غموض المفردات وبعدها عن إيقاع العصر، وغموض الأفكار وبعدها عن الأفهام، مما شكل سببا إضافيا لعزلة هذه القصيدة وانحسار تأثيرها وفاعليتها فى المشهد الشعرى المعاصر لها واللاحق عليها.

ولقد هيأت هذه الأسباب مجتمعة السبيل إلى ولادة مدرسة شعرية جديدة تسعى إلى الخلاص من هذه العيوب، ولكن الأفكار النظرية التى دعت إليها الجماعة أحدثت انقلابا جذريا حاسما فى النظر إلى الشعر، وفى مفهومه ووظيفته، وفى طبيعة اللغة والإيقاع والتصوير الشعرى، وإليها يعود الفضل فى احتلال شعراء الديوان مكانة أساسية فى تاريخ الشعر العربى الحديث، وطرحت هذه الأفكار قضية التجديد وجعلتها أمرا ضروريا بعدما كان جهد مدرسة البعث منصبا على الدوران فى فلك القصيدة القديمة، فإن سعت إلى التفوق عليها فهذا السعى محكوم بإطار جمالياتها، دائر فى فلكها.

وصفوة القول إن شعر الديوان هو شعر طبقة بازغة تعلن عن نفسها، وتبحث عن دور وعن مكان ومكانة وتخشى أن تضيع فى زحام الألقاب والنياشين وتَدَافُع أبناء الطبقة الأرستقراطية على أن يضعوا أنفسهم على المستوى الفكرى فى المكان الذى وضعتهم فيه ألقابهم وأموالهم ووراثاتهم من الجاه والنسب، حتى أننا نجد العقاد يسخر من هذا التراتب الفكرى / المالى الذى يراد أن يوضع الشعراء فيه، حين يغدو أفضلهم مكانة فى ميدان الشعر هو أرقاهم مكانة فى موازين الطبقات الاجتماعية، إذ أن ثمة كتابا من حملة المباخر "اعتادوا أن يرتبوا المواهب على حسب الوظائف والألقاب، فمن هؤلاء من كنت تسأله ترتيب الشعراء فيقول لك: أولهم محمود سامى البارودى (لأنه باشا عتيق)، وثانيهم إسماعيل صبرى باشا (لأنه أحدث عهدا بالباشوية والوزارة)، وثالثهم أحمد شوقى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بك (لأنه بك متمايز)، ورابعهم حافظ بك إبراهيم (لأنه أحرز الرتبة أخيرا)، ويلى ذلك خليل أفندى مطران(لأنه حامل نياشين)، فطائفة الأفندية والمشايخ وهلم جـــرا كأنما يرتبونهم فى ديوان التشريفات لا فى ديوان الآداب، فبذلك وما شاكله اعتـــاد الناس أن يسمعوا اسم شوقى مشفوعا بأفخم الألقاب غارقا فـــى صـــيغ الإطنـــاب والإعجاب"(٣٤).

ومعنى هذا أنه قُدِّر سلفا على هؤلاء الشبان الطالعين، وأمثالهم، ألا يكون لهم مكان، فإن كان لهم شئ من المكانة فهو فى الدرك الأسفل من السلم الأدبـــى، بحكم كونهم فى الدرك الأسفل من السلم الاجتماعى، ومعنى ذلـــك أيـــضا أنهـــم سيظلون متأخرين، بعدما أغلقت فى وجوههم أبواب الترقى، لأنهم لا يملكون إلى جوار مواهبهم الأدبية شيئا من المال أو الجاه أو أصالة النسب.

ومن هنا يستبدل أفراد هذه الفئة الجديدة، الذين يتحدثون نيابة عن طبقتهم، الذات بالألقاب الموروثة أو الممنوحة، ويشيرون إلى أن الذات الإنـــسانية قـــادرة على أن تضع نفسها فى المكانة اللائقة بجهدها وطاقاتها وقـــدراتها وعملهـــا، وأن تدفع أولئك الارستقراطيين عن موضع السبق الذى وضعوا أنفسهم فيه أو وُضعُوا فيه ظلما وعدوانا.

إن كتَابَ الديوان، على هذا، هو كتاب فى ضرورة إعادة النظر فى ســـلم التراتب الطبقى والأدبى فى آن معا. ومن أجل ذلك ألح شعراء الديوان على الذات وجعلوها محور النص، ومركز العالم، ولم يكن ذلك بدافع شعرى فحسب، وإنمـــا هو بدافع طبقى وأيديولوجى كذلك، لأن الإعلاء من شأن الذات هو كسر للمعايير التى يُصَنِّفُ الناس على ضوئها وتأسيسٌ لمعايير جديدة، وهو لذلك إعـــلاء مـــن شأن ذواتهم، وهو صيحة احتجاج على المجتمع الطبقى الذى هـــو صـــورة مـــن صور المجتمع القبلى.

(٣٤)الديوان، م.س، ص ٣١ – ٣٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مدرسة المهجر

حين سقطت غرناطة آخر معاقل المسلمين فى الأندلس عام ١٤٩٢م، كان الحكم الإسلامي فى أسبانيا قد لفظ أنفاسه الأخيرة ، ولم يجد المسلمون بدا خاصة بعد تعرضهم لألوان من التنكيل والتعذيب والتنصير، من أن يبحثوا عن موطن بديل.

وفى هذه السنة نفسها شهد العالم حدثا جديدا وهو اكتشاف الأمريكتين، فاتجه بعض مسلمى أسبانيا إلى الشمال، إلى إنجلترا وغيرها من دول أوروبا. ورحل بعضهم إلى الجنوب، إلى دول الشمال الأفريقى. أما طائفة ثالثة فاتجهت غربا نحو العالم الجديد، وكانت هذه هى موجة الهجرة الأولى التى قام بها العرب نحو الأمريكتين.

غير أن هناك موجة ثانية أكبر من تلك الموجة الأولى حدثت أواخر القرن التاسع عشر الميلادى، حيث زحف عد كبير من أبناء سوريا ولبنان نحو الأمريكتين وقُدِّر عددهم بمليون ونصف مليون مهاجر وهذا رقم كبير جدا بمقاييس هذا الزمان، الأمر الذى يدفعنا إلى التساؤل عن سر هذه الهجرات الجماعية المتلاحقة.

تعددت الأسباب ، والهجرة واحدة.

ما أسباب هذه الهجرات؟

١. سبب نفسى:

ينحدر أهل الشام من السوريين واللبنانيين من أصول فينيقية وكان الفينيقيون مولعين بالهجرة وتواقين للترحال فى بلاد الله الواسعة. ارتحلوا عن أوطانهم وساحوا فى العالم، وقد انتقل إلى هؤلاء اللبنانيين والسوريين حب الهجرة من أجدادهم الأوائل، فصار أمرا ثابتا وراسخا فى دمائهم.

٢. سبب اقتصادى:

كانت سوريا ولبنان أواخر القرن التاسع عشر تمر بضائقة اقتصادية كبيرة أدّت إلى انتشار المجاعات، وكان الآلاف من الناس يتساقطون جوعا فى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطرق والميادين، وتزايدت هذه المجاعات وتنامى خطرها، وبخاصة بعد أن احتكر العثمانيون لأنفسهم خيرات الوطن أثناء الحروب الكثيرة التى خاضوها.

٣. سبب سياسى:

لم يكن أهل الشام يعانون المجاعات فحسب، بل كانوا يعانون الاضطهاد وكبت الحريات والزّج بعشرات من المجاهدين فى غياهب السجون وشنق الزعماء والأحرار فى دمشق وبيروت وساحاتها حيث تعلق جثثهم فى الميادين لفترات طويلة، لذلك لم يجدوا الأمن ، ولم يحسوه، لم يشعروا بأن حياتهم وعرضهم آمن ، فالعرض منتهك ، والأرض مدنسة والأفواه مكممة والأرواح تزهق، وأكثر من ذلك فرض نظام التجنيد الإجباري فى جيش العثمانيين ليخوضوا مرغمين حروبا لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

٤. سبب دينى:

يتمثل فى طبيعة بلاد الشام، سوريا ولبنان خاصة، فهى بلاد تتألف من مجموعة طوائف وأجناس تنقسم ما بين مسلمين ومسيحيين، والمسلمون ينقسمون إلى (دروز - شيعة - سنة)، والمسيحيين (أرثوذوكس - بروتوستانت - كاثوليك – موارنة ...)

وكثيرا ما حُصدت أرواح عشرات الآلاف من جراء الفتن الطائفية التى اشتعل أوارها مرارا بين أبناء هذه الطوائف.

٥. سبب ثقافى:

كان المسيحيون من أبناء سوريا ولبنان قد أتيح لهم من الثقافة وتعلم اللغات الأجنبية ما لم يتح للمسلمين، لأن الدول الأجنبية كانت تتنافس فى فتح المدارس هناك.

وكانت هذه المدارس ذات طبيعة دينية تبشيرية، كل دولة تفتح مدرسة لكى تنشر مذهبها الذى تؤمن به ، دخل المسيحيون أفواجا فى هذه المدارس، وتعلموا تعليما دينيا.

أما المسلمون فقد كانوا حائرين بين الدخول فى هذه المدارس وبالتالى سيعرضون أنفسهم لما يمس دينهم ، سيحس المسلم بالفجوة بين إيمانه وما يدرسه، أو أن ينصرف عن الالتحاق بهذه المدارس ويحتفظ بجهله، فدخل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المسلمون فى المدارس الرسمية التى كانت تقدم علما هو والجهل سواء، ولهذا غدا المسيحى أكثر انفتاحا على العالم وأشد إحساسا ببؤسه ، ومن ثم كان هاجس الهجرة لدى المسيحى أشد إلحاحا.

٦. زيارة إمبراطور البرازيل للشرق العربى:

قام إمبراطور البرازيل بزيارة للأماكن المقدسة، وأقام فى لبنان فترة، ووعد المهاجرين بالرعاية والحماية وتوفير فرص العمل ، وكانت البرازيل إذ ذاك أرضا بكرا، وفرص العمل فيها هائلة، إذ أن مساحة البرازيل تساوى مساحة أوروبا كلها، ولهذا فقد كانوا بين أرض طاردة ينتمون إليها أصبحت الحياة فيها أقرب إلى الكابوس، وأرض جديدة ترحب بهم وتعدهم بالفردوس الأرضى الذى يحلمون به.

وقد اجتمعت هذه الأسباب كلها وكانت وراء موجات الهجرة المتلاحقة من سوريا ولبنان إلى أمريكا الشمالية والجنوبية.

* * *

فى أمريكا الشمالية وفى مركز من مراكز التحديث هو نيويورك استقرت طائفة من اللبنانيين والسوريين كان منهم جماعة من الأدباء والمفكرين، وهناك أسسوا جماعة تمثل الحلقة الثالثة فى تاريخ الشعر العربى وأطلقت على نفسها اسم (الرابطة القلمية).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرابطة القلمية:

وقد تأسست فى نيويورك من عشرة من الكتاب منهم سبعة من اللبنانيين وثلاثة من السوريين، وذلك عام ١٩٢٠م. وكانت تضم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى ونسيب عريضة ورشيد أيوب وإلياس عطا الله ونُدرة حدّاد وشقيقه عبد المسيح حدّاد ووديع باحوط ووليم كاتسفليس، وانفرط عقدها عام ١٩٣١م بوفاة مؤسسها جبران خليل جبران.

ولم يكن الأدباء فى أمريكا الشمالية ينحصرون فى هؤلاء الكتاب العشرة، فقد كانت الرابطة القلمية تضم أولئك الكتاب الذين يعيشون فى نيويورك، وهناك من لم ينضم للجماعة مثل (أمين الريحانى) رغم وجوده فى نيويورك لخلافه مع جبران.

العصبة الأندلسية:

أما فى الجنوب، فإن الذين هاجروا إلى هناك استقروا فى دول أمريكا الجنوبية كلها، واستقرت الكثرة الغالبة فى البرازيل التى جذبت إليها أكثر من نصف مليون مهاجر ، وبخاصة فى مدينة سان باولو على شاطئ المحيط الأطلنطى.

وكان اللبنانيون والسوريون يفضلون الإقامة على الموانئ فلم يتوغلوا، حتى يكونوا على مقربة من البحر الذى سيعودون عبره إلى وطنهم.

وفى سان باولو تأسست جماعة (العصبة الأندلسية) سنة ١٩٣٣ برئاسة الشاعر ميشال معلوف، وكانت هذه العصبة تضم ثلاثة عشر شاعرا، وظلت تمارس نشاطها حتى عام ١٩٥٣، حين توقفت لوفاة عدد من أعضائها، وعودة سواهم إلى أرض الوطن.

وقد أصدرت هاتان الجماعتان عددا من الصحف والمجلات تنشر إنتاج أعضائهما من قصائد ومقالات. ولم تكن هاتان الجماعتان منفصلتين عن الحركات الشعرية فى الوطن العربى. بل كان هناك نوع من التواصل بين كتاب العربية الذين يقيمون فى الوطن العربى ومن اتخذوا من المهجر وطنا، ومن ذلك ما نشأ بين العقاد وميخائيل نعيمة فقد كتب العقاد مقدمة كتابه (الغربال).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فماذا قدم أعضاء الجماعتين للشعر العربى الحديث؟

دور العصبة الأندلسية:

تأسست العصبة الأندلسية من جماعة من الشعراء اختارت أن تسلم نفسها لتقليد الشعر العربى.

ولعل هذه التسمية راجعة إلى أن العرب يبحثون عن أندلس جديد فى المهجر أو لأنهم أرادوا تقليد شعر الأندلسيين.

ولأن العصبة الأندلسية سلكت طريق التقليد، فقد نشأت بين أعضائهم وبين شعراء الشمال معارك قلمية يتهم فيها أدباء الشمال أعضاء العصبة بالجمود ويتهم فيها أدباء الجنوب أدباء الشمال، بسبب ما يرونه من اتجاه كتاب الرابطة القلمية إلى الخروج عن تقاليد القصيدة العربية القديمة، فهل خرجت قصيدة الرابطة القلمية عن هذه التقاليد؟

دور الرابطة القلمية:

١- أما وليم كاتسفليس، فلم ينظم الشعر ، وله مقالات قليلة ، وإذن فإنتاجه الأدبى محدود عددا وقيمة .

٢- وأما عبد المسيح حداد، فلم ينظم الشعر وله كتابان نثريان،هما (حكايات المهجر) و (انطباعات مغترب) وكما نلاحظ من عنوانى الكتابين فكلاهما حديث يحكى ما وقع له ولأصحابه ومعارفه فى المهجر من أحداث.

٣- وأما إلياس عطا الله، فلم يكتب شيئا سوى بضع مقالات.

٤- ولا يعرف لوديع باحوط سوى مقال واحد.

٥- ولكل من ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ونُدرة حدّاد وجبران خليل جبران، ديوان واحد.

٦- وأما رشيد أيوب، فله ثلاثة دواوين.

٧- أما أغزرهم إنتاجا فهو إيليا أبو ماضى الذى له خمسة دواوين.

وإذن فإن جملة ما أنتجه شعراء الرابطة القلمية لا يتجاوز اثنى عشر ديوانا وهى قليلة إذا ما قورنت بما كتبه شاعر واحد من شعراء جماعة أبولو هو أحمد زكى أبو شادى الذى كتب ثلاثين ديوانا منها ديوان واحد هو "الشفق الباكى" الذى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نشره ١٩٢٦ ويتجاوز ألفا وثلاثمائة صفحة بالاضافة إلى دواوين كتبها بالإنجليزية.

ونلاحظ أن معظم الإنتاج الأدبى للرابطة القلمية هو إنتاج نثرى فإذا كان لجبران أو ميخائيل نعيمة ديوان فان لهما أعمالا نثرية كبيرة ، أما الإنتاج الأدبى للعصبة الأندلسية فهو إنتاج شعرى فى معظمه.

ونتساءل: هل تأثرت الرابطة القلمية بالقصيدة العربية القديمة وهل نجحت الرابطة فى أن تخرج بالقصيدة من أزمتها وتدفعها للتجديد؟

شعر أعضاء الرابطة القلمية فى كثير من نماذجه يلجأ إلى معارضة القصيدة العربية القديمة ، فلماذا يقلدون الماضى وهم ضد التقليد؟

أن مسألة التجديد لم تحدث بسهولة.

فنسيب عريضة ورشيد أيوب عارضا كثيرا من شعر العرب القدماء وإيليا أبو ماضى عارض كثيرا من القصائد بل عارض قصيدة لمحمود سامى البارودى لا بقصيدة واحدة بل بقصيدتين.

والمتأمل لما تركته الرابطة القلمية من شعر سيلحظ حضورا لقصيدة المناسبات ، فإذا تأملنا شعر ايليا أبو ماضى فسنجده يلجأ فى كثير منه لمثل هذا اللون من الشعر بل إن شعر المناسبات يتصاعد لديه من ديوان إلى آخر.

وعلى هذا فإن قصيدة شعراء المهجر الشمالى كانت فى كثير من تجلياتها تعيد إنتاج القصيدة القديمة، وربما يرجع ذلك إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا مشغولين بقضية أكثر إلحاحا هى البحث عن لقمة العيش، واستهلك ذلك البحث وقتا من حياة هؤلاء ، فلم يتح لهم فسحة من الوقت يتمكنون عبرها من الإطلاع على جديد الشعر، فلم يعد متاحا أمام الشاعر العربى فى المهجر سوى القصيدة القديمة ، فنسج قصيدته على منوالها، ولهذا غدا الأدب العربى فى المهجر رسالة عربية لم يترك الغرب عليها سوى طابع البريد كما يقول بعضهم.

ولكن أليس لأى من هؤلاء المهجريين من جديد؟

يمكن أن نلتمس الجديد فيما يلى:

(١) **الإيقاع**: وتجلى ذلك فى :

أ- مزج البحور:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القصيدة القديمة تتسم بسمتين: وحدة النغمة أو البحر ووحدة الروى، إذ تصاغ القصيدة كلها من بحر واحد، فيما عدا الموشحات الأندلسية التى مزجت كثير من نماذجها بين البحور وتنوعت فيها حروف الروى.

وقد لجأ بعض شعراء المهجر إلى مزج البحور فى القصيدة الواحدة.

ومثال ذلك قصيدة لجبران خليل جبران (١٨٨٣ – ١٩٣١) وهى "المواكب" ، يقول فيها:

الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا ... والشر فى الناس لا يفنى وأن قُبروا
وأكثر الناس آلات تحرِّكها ... أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ
فلا تقولنَّ هذا عالم عَلَم ... ولا تقولنَّ ذاك السيد الوَقَرُ
فأفضل الناس قطعان يسير بها ... صوت الرّعاة ومن لم يمشِ يندثرُ

ثم يقول :

أعطنى الناى وغن ... فالغنا سر الخلود
وأنين الناى يبقى ... بعد أن يفنى الوجود
أعطنى الناى وغن ... وانس ما قلتُ وقلتا
إنما النطق هباءٌ ... فأفدنى ما فعلتا
هل تَخَذْتَ الغابَ مثلى ... منزلاً دون القصور
فتتبعت السواقى ... وتسلَّقت الصخور
هل تحمّمت بعطر ... وتنشّقت بنور
وشربت الفجر خمراً ... فى كئوس من أثير؟
هل جلست العصر مثلى ... بين جَفَنات العنب
والعناقيد تدلّت ... كثريّات الذهب
فهى للصادى عيون ... ولمن جاع الطعام
وهى شهدٌ وهى عطر ... ولمن شاء المدام
هل فرشت العشب ليلا ... وتلحّفت الفضا
زاهدا فيما سيأتى ... ناسيا ما قد مضى
وسكون الليل بحرٌ ... موجُه فى مسمعك
وبصدر الليل قلبُ ... خافقٌ فى مضجعك

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أعطنـــــى النـــــاى وغـــــنِّ وانـــــــــــــس داءً ودواء
إنمـــا النـــاسُ سُطـــــــــورٌ كُتبَـتْ لكـن بمـــــــاء[٣٥]

نلاحظ اختلافا بين هذه الأبيات التى تبدأ بها القصيدة وتلـك التـى تـرد بعدها، ومردّ هذا الاختلاف هو أن هذه الأبيات الأولى يجريها الشاعر على لسان شيخ يعيش فى المدينة صار خبيرا بالحياة والأحياء فنظر إلى الدنيا نظرة قاتمـة ترى الإنسان شريرا بطبعه لا يصنع الخير إلا على نحو مفتعل وإذا أجبـر علـى فعله، لأن الشر ركن ركين وأصل ثابت فى الطبيعة البشرية ولأن شر النـاس لا يفنى حتى وإن واراهم التراب.

أما الصوت الآخر فيصدر من شخصية أخرى وهى شخصية شاب يعيش فى الغابة يحب الحياة لأنه يراها ممتلئة بمظاهر الجمـال والبهجـة، والقـصيدة تمضى على شكل حوارية بين الصوتين، يبدأ الشيخ ثم يرد عليه الـشاب وهكـذا فهى حوار بين شيخ يسكن المدينة وشاب يسكن الغابة.

ولأن القصيدة قائمة على هذا الحوار فقد أثر ذلـك علـى بنائهـا الفنـى فالأبيات التى تجرى على لسان الشيخ جاءت من بحر شعرى مختلف عـن تلـك الأبيات التى جاءت عليها أبيات الشاب ، فالأولى من البسيط (مـستفعلن فـاعلن مستفعلين فعلن)، وحديث الشاب يجرى على مجـزوء الرمـل (فـاعلاتن فاعلاتن) ولما كانت المشاعر التى تصدر عنها أحاديث الشاب والـشيخ متباينـة، فإن هذا يتطلب نغمة شعرية تنقل تلك الأحاسيس وتتجاوب معهـا، لهـذا كانـت النغمة التى جاء عليها حديث الشيخ نغمة بطيئة متمهلة، وأما الشاب فإنه لا يتـسم بهذا الوقار أو الرزانة والهدوء، بل هو ذو طبيعة مغايرة، إنـه يتـصف بـالنزق والصخب والحركة السريعة، ولقد تجاوب النغم الشعرى مع هذه الصفات الجديـدة ، فجاء سريعا مفعما بالحيوية والحركة التى تناسب حركة الشباب وحيويته، ومـن ثم رأينا الجمل التى جاء عليها حديث الشيخ بطيئة طويلة ، وتلـك التـى جـاءت عليها حديث الشاب قصيرة سريعة.

---

(٣٥)جبران خليل جبران: أعمال مختارة، ص ٧٠ – ٧٦، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ط مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولعل فى هذا ما يكشف عن الفارق بين مزج البحور فى الموشحة القديمة ومزجها فى قصيدة المهجر.

يظهر الفارق فى أن شعراء المهجر كانوا فى الغالب يمزجون بين البحور الشعرية تحقيقا لأهداف درامية وغايات جمالية فلم يكن الهدف دفع الملل عن القارئ أو السامع وإنما السبب هو توزيع البحور الشعرية توزيعا يتناسب مع طبيعة المعنى والتجربة والشخصيات التى تجرى على لسانها الأبيات ، فطبيعة الشيخ تختلف عن طبيعة الشاب فكان طبيعيا أن تختلف النغمات والبحور تبعا لذلك.

كما يتميز حديث الشيخ بالاستاتيكية والجمود ولذلك جاء حديثه فى روى موحد طوال القصيدة وعلى امتداد المقاطع التى أطل فيها صوته، فى حين يتصف حديث الشاب بالحيوية والانطلاق والحركة والمرونة، ولذلك جاءت المقاطع التى ظهر فيها صوته متعددة الروى.

ب - ومن صور التجديد المهجرى فى إيقاع القصيدة قول جبران فى قصيدته "أغنية الليل":

سكن الليل وفى ثوب السكون تختبى الأحلام
وسعى البدرُ وللبدر عيونْ ترصدُ الأيامْ
فتعالى يا ابنة الحقل نزورْ كرمةَ العشاقْ
علَّنَا نُطْفى بذَيَّاك العصيرْ حُرقةَ الأشواقْ
اسمعى البلبل ما بين الحقولْ يسكبُ الألحانْ
فى فضاء نفحت فيه التلولْ نَسمةَ الرَّيْحانْ
لا تخافى يا فتاتى، فالنجومْ تكتمُ الأخبارْ
وضباب الليل فى تلك الكرومْ يحجبُ الأسرارْ
لا تخافى؛ فعروس الجن فى كهفها المسحورْ
هجعت سَكْرَى، وكادت تختفى عن عيون الحُورْ
ومليكُ الجنِّ إن مَرَّ يروحْ والهوى يُثنيهْ
فهو مثلى عاشقٌ، كيف يبوحْ بالذى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يُضنيه[٣٦]

ذلك أن القصيدة رغم بنائها التقليدى من شطرين متقابلين، لا تكافئ بين هذين الشطرين، بل يطول الشطر الأول، ويقصر الثانى.

جـ - كما يحاول نسيب عريضة التحرر من الانتظام الشكلى للأبيات، فيقصر من السطور وينوع من حروف الروى، وإن اعتمد على تفعيلة واحدة هى تفعيلة بحر الكامل:

أنا فى الحضيضْ
وأنا مريضْ
أَفَلا يدٌ تمتد نحوى بالدوا وتبث فى جسمى ملامسها القوى
وتقلنى من هوتى نحو الذرى فأسير مستندا عليها فى الورى
دربى بعيدْ
وأنا وحيدْ
أفلا رفيقٌ أو دليلٌ فى الطريق
أفلا سلاحٌ أو دعاءٌ من صديق
وارحمتاه لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقد تعلل بالسراب!
ما من مجيبْ
ما من حبيبْ
سر يا شقىٌّ كفَاكَ تشكو ما دهاكْ
ألعلَّ لا شاك من البلوى سواكْ؟
كم ذا تفتش عن مؤاس أو معينْ
هيهات، إن الناس مثلك أجمعين[٣٧]

---

(٣٦)جبران خليل جبران: أعمال مختارة، م.س، ص ٧٠ – ٧٦.

(٣٧)نسيب عريضة: الأرواح الحائرة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(٢) اللغة الشعرية:

لغة شعر المهجر لغة تستمد من لغة الحياة اليومية فليس فيها اصطياد للكلمات الحوشية بل هى سهلة رقيقة تختلف اختلافا بينا عن لغة شعراء البعث واليوان معا ، فقد كانت لغة هؤلاء تتسم بالجزالة والفخامة، كما أنها ألفاظ تملأ الفم، كما اتسمت أحيانا بالتفاصح بالغريب الذى يحتاج إلى شرح،أما شعر المهجر فلا يلقى بالا لمثل ذلك. وهذه اللغة السهلة جعلت النقاد ينتبهون لتميز شعر المهجر مما دفع أحد النقاد وهو الدكتور (محمد مندور) إلى أن يصف شعر المهجر بالشعر المهموس فى مقابل ما تتميز به لغة البعث والديوان من صخب وجلجلة وخطابية[٣٨].

وسنرى جبران، تأكيدا لهذا الهمس وتلك النجوى التى تختص بها قصيدة المهجر، يلجأ إلى حذف بعض الأصوات والحروف من بعض الكلمات، حتى يخلص هذه الكلمات من القوة أو الشدة، مثل كلمة (تخذت) فى قوله : "هل تخذت الغاب مثلى" فلقد عدل عن لفظة"اتّخذت"إلى هذه اللفظة المخففة متخلصاً من الهمزة ومن التضعيف.

ومن ناحية أخرى نراه قد سهل الهمزة فى كلمة"الفضا"و"الغنا" وأصلهما الفضاء والغناء.

وهذه السهولة التى تتسم بها قصيدة المهجر جعلت طائفة من النقاد تصف لغة هذه القصيدة بالبعد عما ينبغى أن تتسم به اللغة من السلامة والصحة، وعلل هؤلاء لهذه الظاهرة ببعد شعراء المهجر عن أوطانهم ، فاعوجت ألسنتهم وانحرفت لغتهم عن سبيل الصحة.

وكان من بين ما دلَّل به هؤلاء على صحة رأيهم هذه القصيدة لجبران، فقالوا إن الشاعر استخدم كلمة "جبروا" وصوابها: أجبروا، كما جاء بالفعل (يندثر) مرفوعا وكان حقه الجزم لوقوعه جوابا للشرط[٣٩]، ولقد اضطر الشاعر لهذا

---

(٣٨)محمد مندور: فى الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

(٣٩)انظر: العقاد: الفصول، ص ٤٦، دار المعارف، ١٩٨٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخروج عن القاعدة النحوية بحثا عن مناسبة حركة الروى فى هذا البيت لحركة الروى فى سائر الأبيات، ففضل أن يضحى بقواعد النحو التزاما بما تستوجبه قواعد الشعر.

على أن هناك من يلتمس للشاعر وجها من وجوه الصحة يجعل البيت جاريا وفق قواعد اللغة الصحيحة، حين يجعل من الجملة الفعلية (يندثر) خبراً لمبتدأ محذوف، والتقدير من ثمة: ومن لم يمش فهو يندثر.

كما أخذ النقاد على الشاعر استخدامه لكلمة "تحممت" وقالوا إن العربية لا تعرف هذه الكلمة، وإنما تعرف "استحممت".

ويشير ميخائيل نعيمة ردا على مثل هذه المآخذ إلى أن من حق الشاعر المعاصر أن يضيف إلى ألفاظ اللغة تراكيب واشتقاقات جديدة مثلما كان ذلك حقا مباحا للعربى فى العصر القديم، فذلك أمر لا يصلح معه الحظر اعتمادا على العودة إلى القاعدة أو القياس، فإن سنة اللغة فى كل عصر هى التجدد المستمر الذى قد يخرج عن قواعد النحو والصرف وعن القياس، وأن ملاءمة الكلمة الجديدة لذوق الناطقين باللغة هو المعيار الذى يعلو فوق معيار القواعد النحوية والصرفية وهو الذى يكتب لها شهادة الميلاد ويجعلها جزءا من معجم اللغة، فإن نبا عنها الذوق ماتت كأنها لم تكن.

يقول: "أذكر أننى قرأت انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران "المواكب" وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت:

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور

وقد اتهم العقاد جبران وهو يعرض لديوان المواكب بأن القصيدة ليست صحيحة المبنى "لما فيها من الخطأ اللغوى وما يعتورها من ضعف التركيب وغلبة العبارة النثرية على النغمة الشعرية فى أبياتها"، ويناقض العقاد نفسه حين لا يعد، وهو يعرض لترجمة حافظ إبراهيم لرواية "البؤساء"، مجئ الكلمة على غير القياس الذى اخترعه النحاة أو على خلاف السماع – خطأ؛ فذلك أمر لا يخلو منه كتاب واحد، كما لا يخلو منه القرآن الكريم. انظر: السابق، ص ٦٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فأثبته ووضع بعد كلمة تحممت كلمة "كذا" وبعدها علامة استفهام، وإن شئت فقل علامة استغراب. كأن الناقد يقول للقارئ: انظر. هو يقول "تحممت" وليس فى اللغة كلمة "تحمم" بل "استحم" فيا للجريمة!

سألتكم يا سادتى، باسم العدل والفهم والقاموس: لماذا جاز لبدوى لا أعرفه ولا تعرفونه أن يُدخل على لغتكم كلمة "استحم" ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها "تحمم"؟ وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون "تحمم" قبل أن تفهموا "استحم"؟ وما هى الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم؟"[٤٠].

ومهما يكن من أمر ، فان لغة قصيدة المهجر نقلت لغة الشعر العربى الحديث من عصر إلى عصر، وانتقلت بالخطاب الشعرى من الزعيق إلى الهمس، ومن الخطابة إلى النجوى، ومن لغة المعاجم إلى لغة الحياة، ومن التعقيد إلى البساطة.

(٣) تعدد الأصوات:

تخرج قصيدة(المواكب) عن تقاليد الشعر العربى القديم، فهو شعر مونولوجى أحادى الصوت يحضر فيه صوت واحد هو غالبا صوت الشاعر، وإذا أردنا أن نضرب لذلك مثلا، فسنرى أن ثم اختلافا واضحا بين قصيدة المواكب وقصيدة أبى العلاء المعرى التى يقول فيها:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب فى ازدياد

فكلتاهما تشتركان فى التعبير عن الضيق بالحياة والرغبة فى الخلاص منها، وبخاصة فى مقطع الشيخ من قصيدة جبران ، ومع ذلك ، فإن المعرى لا يعرض إلا لوجهة نظر واحدة وتهيمن على قصيدته رؤية واحدة للحياة، إنها قصيدة ديكتاتورية لا تؤمن بتعدد وجهات النظر، وتجئ قصيدة جبران ذات منحى ديمقراطى، فهى لا تقدم وجهة نظر الشيخ وحده، ولكنها حريصة على تقديم أكثر من رؤية، فكأنما هى تمثيل للحياة فى نسيجها المعقد، ويظهر الشاعر كما لو كان محايدا لا ينحاز لإحدى الشخصيتين، ومع ذلك ، فإن هذا الحياد لا يستمر وإنما

---

(٤٠)ميخائيل نعيمة: الغربال، ص ١٠٤ – ١٠٥، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١٦، ١٩٩٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تكشف القصيدة عن انحياز الشاعر لأحد الجانبين، فهو يقف إلى جانب الشاب لأنه يفسح لصوته ساحة نصية أكبر من تلك التى يمنحها للشيخ (فهو يمنح الشيخ واحدا وثمانين بيتا من القصيدة ويمنح الشاب مائة واثنين وعشرين بيتا)، وأيضا فانه يعطى الكلمة الأخيرة، ويمنح الكلمة النهائية للشاب، وكأنما يريد لرؤيته أن تعفِّى على رؤية الشيخ وأن تنسخها، كما يظهر الشيخ فى نهاية القصيدة وكأنه انحاز إلى رؤية الشاب حين يشير إلى أنه يود لو عاش فى الغاب، لكن الدهر أبى أن يحقق له هذه الأمنية.

(٤) تعدد وسائل التعبير:

لم يكن جبران شاعرا فحسب، وإنما كان فنانا تشكيليا كذلك، احتلت لوحاته وما تزال، مكاناً مرموقاً فى تاريخ الفن العالمى، وقد عبر عن رؤيته فى ديوان (المواكب) بأكثر من وسيلة من وسائل التعبير،فلقد جاء بالشعر فى الصفحات اليمنى من الديوان ثم قدم فى الصفحات اليسرى منه لوحات تجسد ما تحمله الكلمات من معان، وهكذا قدم الشاعر دلالاته بالكلمة والصورة ، بالحرف والرسم . وهذا أمر لا يتاح لكل شاعر، إذ هو يتطلب أن يمتلك الفنان القدرة على التعبير عما يريد بأكثر من وسيلة من وسائل التعبير.

(٥) الشعر المنثور:

كان تعريف القدامى للشعر أنه قول موزون مقفى دال على معنى، وبهذا صار الوزن والتقفية عنصرين من عناصر الشعر لا يقوم إلا بهما، وهو ما تحقق فى القصيدة العربية على اختلاف عصورها.

لكن طائفة من الشعراء المحدثين نبذوا وراء ظهورهم هذه التفرقة الحادة بين الشعر والنثر، وأنتجوا لوناً جديدا من ألوان الكتابة، انهار معه هذا السور المرتفع الفاصل بينهما أطلق عليه اسم الشعر المنثور، وهو شعر تخلص فيه كاتبه من كل أثر للوزن والقافية، فهو شعر لا يقيم وزنا للوزن.

وقد جرت محاولات لكتابة الشعر المنثور على يدى أحد شعراء المهجر هو أمين الريحانى ابتداء من سنة ١٩٠٣متأثرافى ذلك بواحد من شعراء الولايات المتحدة الأمريكية هو والت ويتمان، ثم كتب جبران خليل جبران مجموعة من قصائد الشعر المنثور متأثرا بأمين الريحانى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومع ذلك،يبقى التجديد الأكبر لقصيدة المهجر ممـــثلا فـــى هـــذه اللغـــة المهموسة، وتبقى قصيدة المهجر فى التحليل الأخير قصيدة تركن إلـــى التقليـــد، ويبقى جديدها محصورا فى نطاق ضيق، بسبب من إمعانها – فى الأعم الأغلـــب من تجلياتها - فى المعارضات ، وشعر المناسبات ، ممـــا فـــتح البـــاب لـــولادة مدرسة شعرية جديدة تمثل الحلقة الرابعة فى سلسلة تاريخ الشعر العربى الحديث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جماعة أبولو

أسباب نشأتها:

أسباب كثيرة كانت وراء نشأة هذه الجماعة الجديدة:

١- هذا الصراع الحاد الذى نشب بين معسكر البعث والإحياء من جهة، ومعسكر الديوان من جهة أخرى، وقد ظهرت طائفة من شباب الشعراء تابعوا هذه المعركة الشعرية بين المعسكرين، وحاولوا أن يكتبوا قصيدة جديدة تتخلص من عيوب المدرستين وتتمسك بخير ما فيهما، بالتخلص مما فى قصيدة البعث من خطابة وتفكك وابتعاد عن التعبير عن الذات وولع بالتقليد، والتخلص من عيوب قصيدة الديوان بما فيها من عقلانية وجفاف ونثرية، والتمسك باللغة الجميلة فى قصيدة البعث والذاتية والوحدة فى قصيدة الديوان.

٢- اتصال هؤلاء الشعراء الجدد بتيارات الشعر الغربى، فاطلعوا على القصيدة الرومانسية الإنجليزية فى لغتها أو مترجمة إلى العربية، ومالوا إلى التأثر بهذه النماذج الشعرية الغربية فى محاولة لإضفاء نوع من التجديد على القصيدة العربية.

٣- كانت الساحة الشعرية توشك أن تخلو من صوت شعرى جديد، بعدما انتهت مدرسة المهجر الشمالى بوفاة مؤسسها جبران خليل جبران ١٩٣١، وفى الوقت نفسه كان شعراء الديوان قد كادوا ينفضون أيديهم عن كتابة الشعر، فيما عدا العقاد، وإذن فقد خلت ساحة الشعر من صوت شعرى جديد يبعث فيها الحياة إلا من أصوات المقلدين.

النشأة:

نتيجة لذلك كله، اجتمعت طائفة من شباب الشعراء، وكان رائدهم الشاعر الطبيب أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ – ١٩٥٥)، الذى يعد رائدا لهذه الجماعة، وكانت تضم عددا من الشعراء ينتمون إلى أقطار عربية شتى، منهم إبراهيم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ناجى، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت، وحسين عفيف – من مصر، وأبو القاسم الشابى من تونس، والتيجانى يوسف بشير من السودان.

واتجه نفر من أعضاء الجماعة ليلة العاشر من أكتوبر ١٩٣٢ إلى منزل أحمد شوقى المعروف بكرمة ابن هانئ، وطلبوا منه أن يصبح رئيسا للجماعة التى اختاروا لها اسم أبولو، غير أن رئاسة شوقى للجماعة لم تدم سوى أيام قليلة، فسرعان ما وافته المنية فى الرابع عشر من أكتوبر ١٩٣٢، وبعد وفاته اجتمع أعضاء الجماعة لاختيار رئيس جديد لها، وكان ذلك الرئيس الجديد هو خليل مطران. وقد أنشأت هذه الجماعة مجلة أدبية أطلقوا عليها اسم أبولو، تهتم بتقديم أفكار الجماعة ونشر إنتاج أعضائها كما تفسح صفحاتها لنشر قصائد شعراء آخرين لا ينتمون إليها.

ولكن ما معنى أبولو؟

تنتسب الجماعة إلى أبولو إله الشعر عند اليونان، وقد دعت هذه التسمية العقاد إلى نقد هذا الاختيار، وطالب بالبحث عن اسم آخر للجماعة ينتمى إلى الثقافة العربية، واقترح اسم "عكاظ".

وأيا ما كان الأمر، فإن هذه الجماعة الوليدة لم تكن تشكل مدرسة شعرية، فلقد كانت ملتقى لشعراء لا يسعون إلى غاية مشتركة، كما كان الحال فى مدرسة البعث، وجماعة الديوان، ومدرسة المهجر، ذلك أن بعض أعضاء جماعة أبولو كانوا يميلون للتجديد، وبعضهم ينحو إلى التقليد، وبهذا ضمت الجماعة خليطاً غير متجانس من الشعراء من ذوى الميول والاتجاهات المتعارضة، وآية ذلك أنهم انتخبوا لها أحمد شوقى الذى آلت إليه زعامة مدرسة البعث وهى مدرسة محافظة ليكون رئيسا لها، وكانت مجلة أبولو كذلك ساحة مفتوحة لكتابات تنتمى إلى تيارات شعرية متباينة.

ظواهر التجديد:

ومع ذلك، فقد حاول بعض أعضاء هذه الجماعة أن يحدثوا فى القصيدة العربية ألوانا من التجديد، من بينها:

١ - مزج البحور:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كانت القصيدة العربية القديمة تعتمد فى صياغتها على بحر شعرى واحد تكتب فيه منذ تبدأ وحتى تختتم.

وقد نظم أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ – ١٨٨٨) قصيدة تعددت فيها البحور وحروف الروى، منها قوله:

ساعةُ البعد عنك شهر، وعام الـ ـوصل يمضى كأنما هو ساعة
أَتَنَجَم الليل الطويل صبابة وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلب أن هبت الصبا ويذكرنى البدر المنير محياك(٤١)

فلقد جاء البيت الأول من الخفيف، والثانى من الكامل، والثالث من الطويل.

وقد رأينا كيف حاول بعض شعراء المهجر أن يخرجوا على أحادية البحر الشعرى فظهرت بعض قصائدهم وقد امتزجت فيها البحور، فتصاغ قطعة من بحر، وقطعة من بحر مختلف.

وقد مال أحمد زكى أبو شادى فى بعض شعره إلى مزج البحور فى القصيدة الواحدة، فيكتب سطرا من القصيدة فى بحر، حتى إذا ما استقرت هذه النغمة لدى القارئ فاجأه بالانتقال إلى نغمة موسيقية مغايرة، حتى إذا ما أوشك أن يعتاد على النغم الجديد باغته بنغمة أخرى، وهكذا . وعلى هذا، فلم يكن هنالك داع فنى يقتضى التحول فى بحور القصيدة على النحو الذى رأيناه فى شعر المهجر، فلقد كان مزج البحور فى قصيدة أبولو ضربا من التنويع فى نغمات القصيدة ليس غير، دون أن يكون وراء ذلك أسباب فنية، ومن ثم فإن تجربة مزج البحور لدى شعراء الجماعة لم تكن خطوة إلى الأمام فى سبيل تحديث القصيدة العربية، ولكنها كانت خطوة إلى الوراء.

٢ - القصة الشعرية:

ولم تكن القصة الشعرية جديدة على القصيدة العربية، فلقد رأينا عددا من الشعراء،منذ أقدم عصور الشعر العربى يستخدمون السرد فى قصائدهم، ومن ذلك

---

(٤١)أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بعض قصائد امرئ القيس، ومنها معلقته التى يحكى فيها مغامراته مع النساء، وخروجه إلى الصيد، كما يصوغ الأعشى بعض تجاربه فى قالب قصصى حين يروى خروجه فى طلب الخمر، واستمر هذا التقليد فى الشعر الأموى عند عمر بن أبى ربيعة الذى يقص مغامراته النسائية فى شكل حكائى، ثم امتد هذا التقليد عند أبى نواس وغيره من الشعراء، وإذن فلم تكن القصة الشعرية جديدة. وكان قد نماها وطورها فى الشعر العربى الحديث خليل مطران فى عدد من قصائده، ثم ظهرت واضحة فى قصائد أحمد زكى أبو شادى، واتجهت القصة الشعرية عنده وجهتين:

أ- **القصة الاجتماعية**: ويقدم فيها حكايات شعرية تتعلق ببعض المشكلات الاجتماعية، مثل قصائده القصصية المطولة "عبده بك" و"مها" وقد نشرهما ١٩٢٦.

ب- **القصة التاريخية**: ويروى فيها شيئا من وقائع التاريخ، كقصته الشعرية "نكبة نافارين" ونشرها ١٩٢٤، وقصته الشعرية الأخرى "مفخرة رشيد" ونشرها ١٩٢٥.

على أن المستوى الفنى لقصص أبى شادى الشعرى بنوعيه كان متدنيا على نحو واضح، مما عرضه إلى سخرية بعض النقاد(٤٢)، ويمكن أن نرى لذلك نموذجا فى قول أبى شادى فى واحدة من هذه القصص يصف شخصية الخاطبة الحاجة حليمة، فيقول:

ويقال مصر كحلة ومثالها كالمَغْرَفة
فلها اطلاعٌ واسعٌ ولها اكتمالُ المعرفة

٣- الأوبرا الشعرية:

وهى شكل من أشكال المسرح، ظهرت أول ما ظهرت فى إيطاليا فى القرن السادس عشر للميلاد، وتعتمد على الحوار المغنى الذى تصاحبه الموسيقى والأداء الجسدى الراقص. وقد كتب أحمد زكى أبو شادى أربعا من الأوبرات

---

(٤٢)انظر: محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى، ٣٢/٢، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشعرية استمدها من الواقع، مثل أوبرا "إحسان" أو من أحداث التاريخ، مثل أوبرا "الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر"، أو من الأساطير مثل أوبرا "الآلهة" أو من ألف ليلة وليلة، وهى أوبرا "أردشير وحياة النفوس". ولكن أبا شادى لم يكن صاحب المحاولات الأولى فى هذا النوع من الكتابات الشعرية؛ إذ سبقه إليه إسماعيل عاصم فى أوبرا "حسن العواقب" ١٨٩٦م فى حين كتب أبو شادى هذه الأوبرات جميعها ١٩٢٧.

وبناء على ذلك كله، فلقد كان التجديد الذى سعت إليه جماعة أبولو تجديدا يسيرا لا يمثل نقلة حقيقية فى تاريخ الشعر العربى الحديث، مما هيأ السبيل لولادة مدرسة شعرية جديدة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عتبات النص

١ - شعر القرية

إذا كانت الصحراء هى الفضاء الأثير الذى تسكنه قصيدة الإحيـــاء، فـــإن القرية هى الفضاء الذى تفضله الرومانسية، كما أن المدينة هى فضاء الشعر الحر يؤثره ليهجوه، لا ليعلى من شأنه.

وإذا كان شعر الإحياء يدعو قارئه إلى أن يولى وجهه شطر الـــصحراء، وأن يمارس الحياة البدوية، وأن يستعيدها فى حاضره من حيث هى موطن القـــيم التى ينبغى التحلى بها، فإن الشاعر الرومانسى يطالب بأن يتجه كل الشعراء إلـــى الريف، وهذا هو ما نراه فى القصيدة الأولى من الديوان الأول للـــشاعر محمـــود حسن إسماعيل "أغانى الكوخ" الذى صدر فى أول يوم من عام ١٩٣٥، يقول:

بَعْثِرْ عليـــه الـــدَّمْعَ مـــا صـــفَّقَتْ ... فـــى قلبـــك الألحـــانُ يـــا شـــاعرُ
واحرق له الأجفـــانَ، مـــا مَـــسَّها ... بَرْحُ الضَّنَى، والحـــزنُ يـــا ســـاهرُ
عَـــرِّجْ عليـــه ســـاعةً، واتخـــذ ... فـــى ظلـــه مـــأواك يـــا عـــابرُ
وطُـــفْ حَـــوالىْ رُكنـــه، والـــتمسْ ... نـــورَ الهـــدى والرشـــدَ يـــا حـــائرُ
هنـــا خبايـــا الـــنفس مطمـــورةٌ ... غَـــشَّى عليهـــا الـــزمنُ الجـــائرُ
لو "لابـــن سينـــا" خَطْـــرةٌ بينها ... ما قال: نفسٌ لغزُها قاهـــــــر(٤٣)

إن هذا استهلال طللى، يقف فيه الشاعر على أطلال الكوخ، ويدعو سائر الشعراء إلى مشاركته الوقوف والبكاء.

ونراه يعارض المقطع الطللى القديم، ويدعو إلى بكاء على طلل جديد، هو طلل القرية، وينادى بضرورة تغيير المنظور فى نص استهلالى هو أشبه بالبيـــان الشعرى يدعوا إلى مذهب جديد فى الكتابة بالالتفات إلى هذا الفضاء الـــذى لقـــى كثيرا من الإهمال والتجاهل والاحتقار، والكوخ فى ديوان محمود حسن إســـماعيل ليس سوى مجاز مرسل علاقته الجزئية، فهو أكثر مشاهد الريـــف دلالـــة علـــى

---

(٤٣)محمود حسن إسماعيل: قصيدة "الكوخ"، ديوان: "أغانى الكوخ"، ضمن الأعمال الكاملـــة، ١٦/١٥/١، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شظف أهله وبؤسهم، ومن ثم فهو جزء يجسد الكل، اختصر هذا الفضاء المتسع فى كوخ يجسد الفقر والحرمان، ولهذا يراه أجدر بالبكاء من الطلل القديم، ومع ذلك يستخدم الشاعر الكلمات والتراكيب والأجواء المصاحبة لمشهد الطلل القديم بغية توجيهها الوجهة التى يريد، فهو يستعين فى البداية بفعل الأمر الداعى إلى البكاء: "بعثر عليه الدمع"، وهو يقابل: "قفا نبك .." وأشباهها، وهو يدعو، كالشاعر القديم، إلى أن يعرج السائر نحو الطلل ليقف عليه حينا قصيرا من الزمن، وأن يكون الوقوف عبورا لا إقامة: "عرج عليه ساعة" وهو يذكرنا بقول الشاعر القديم: "عوجا على الطلل .." أو "وقفت فيها أصيلانا"، كما يخلع على الطلل قداسة، ومن ثم يراه جديرا بالطواف حوله، فهو عنده القبلة التى على الشعراء أن يتجهوا بأبصارهم وأفئدتهم إليها، وهو موطن المفارقة: إذ هو فردوس يسكنه أشقياء معذبون.

إن التحول من الصحراء إلى القرية، إنما هو نقلة من الماضى إلى الحاضر، ومن الذاكرة إلى الواقع والعيان، مما يلقى بظلاله على المعجم الشعرى والصورة الشعرية فلا يعودان يُستمدان من بطون الكتب، وإنما يخلقهما الشاعر خلقا من واقعه، لا تغدو مهمة الشاعر هى التقليد بل الخلق. ولذلك يشير محمود حسن إسماعيل إلى أن ديوانه صدر فى وقت كان فيه الشعر العربى موزعا بين تيارين، كلاهما يعتمد على النقل، مع اختلاف المصدر المنقول عنه، أولهما ينقل عن الشعر العربى القديم، والآخر ينقل عن الشعر الغربى، وكلاهما يمارس نوعا من التغريب فى الزمان والمكان، إذ يبتعدان بنا عن الواقع مرة إلى الماضى، ومرة إلى الغرب.

أن قصائد الديوان "ظهرت فى مناخ شعرى أَحْوَل الروافد، زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويخلس بالأخرى مما عبر من غير ذاته"(٤٤)، وهكذا، خرج الديوان من المنطقة الفارقة بين ما غبر وما عبر ليتحرك فى هذه المساحة التى يؤسس فيها لصوته الخاص.

غير أن مهمة الشاعر، مع ذلك، تبقى أن يكون صوتا للجماعة كما كان العهد بالقصيدة الكلاسيكية، وينتخب الشاعر الرومانسى الجماعة التى ينطق

---

(٤٤)من مقدمته للطابعة الثانية للديوان، انظر: أغانى الكوخ، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ١٢/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

باسمها فيجعل شعره صوتا لمن لا صوت له، يقول محمود حسن إسماعيل مخاطبا دخان الكوخ:

أَتُرى أنتَ على الأفق ... لهيبٌ أم دُخَانُ
أم جراحُ الكُوخ سَجَّا ... ها من البُؤس الزمانْ
أم دُموعُ الشتاء والرُّعْ ... يان أَذْرَاها الهوانْ
أم شجونُ الفأس أبلا ... ها الضَّنَى والحدثَانْ
أم هي القريةُ لم يخ ... فق لبلواها جَنَانْ
زَفَرتْ في الجو ثَكْلَى ... لم يُصابرها الحنانْ
فهي جرح ودخان ال ... كوخ بالشكوى لسانْ[٤٥]

غير أن القرية تتحول إلى أسطورة، ولا تبقى حبيسة صورتها الواقعية المألوفة، إنها تصبح مكانا للطهر والنقاء والبراءة، فى حين تغدو المدينة على النقيض موضعا للإثم والفحش، القرية هى مكان السمو، والمدينة موضع السقوط، كأنما هى النداهة تجتذب ضحاياها لتسقطهم فى هوة الرذيلة[٤٦]، ومن هنا يتحدث عن "معبد الريف" الذى صار أهله مصلين[٤٧].

إن قصيدة محمود حسن إسماعيل تغدو، على هذا النحو، ثورة على الفضاء القديم للقصيدة العربية الماضية والمعاصرة له لتؤسس لفضاء بكر جديد.

---

(٤٥)قصيدة "إلى دخان الكوخ"، ديوان "هكذا أغنى"، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٤٣١/١.

(٤٦)انظر قصيدة "دمعة بغى"، ديوان "أغانى الكوخ"، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٩١/١-٩٦.

(٤٧)قصيدة "من فم الراعى"، ديوان "أغانى الكوخ"، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ١١٠/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢ - الثورة على الخيال الرومانسى

ثارت القصيدة العربية على هذا المَدَّ الرومانسى الذى تتابعت موجاته الثلاث ممثلة فى قصيدة الديوان، والمهجر، وأبولو، وانتهى هذا المّدَّ إلى انحسار منذ نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضى، وبدأ الشعراء يسائلون القصيدة الرومانسية عن قدرتها على التلاؤم مع التغير الذى لحق مظاهر الحياة، ومع تغير الوعى وتبدل الحساسية الشعرية.

ولقد عبرت قصيدة "**العام السادس عشر**" لأحمد عبد المعطى حجازى التى كتبها فى يناير ١٩٥٦ عن هذا التحول، وقد جعلها استهلالا لديوانه الأول "**مدينة بلا قلب**"، وهى ليست دليلا يرشد القارئ إلى لون جديد من الكتابة لدى حجازى فحسب، وإنما هى علامة على كتابة شعرية جديدة لجيل جديد من الشعراء ثار على النمط القديم وسعى إلى تأسيس قصيدة مغايرة.

والقصيدة أقرب إلى أن تكون وثيقة نقدية، تتحدث عن مرحلة من مراحل الشعر العربى الحديث حديثا نقديا، يرسم الشاعر من خلاله صلته بالشعر الذى أنتج فى هذه المرحلة، وهو الشعر الرومانسى، الذى كان الوقود الذى يتغذى عليه وجدان الشاعر، والإلهام الذى يعينه فى تجارب الحب الغض، ويجعله قادرا على فهم أبعاده. ويتخذ الشاعر من **ناجى** ومن قصيدته "**الأطلال**" نموذجا لهذا النوع. ثم إنه يرصد طبيعة الموضوعات التى يطرقها، فهو يتحدث عن الحزن الذى يسكن القلب ويتجلى فى الطبيعة ذبولا على أوراق الشجر، ولذلك فإن الفصل الذى يلائم هذه الأجواء هو فصل الخريف بما هو علامة على الذبول، كما يتحدث عن موضوعات مجردة، كالحب المستحيل أو الأمل المستحيل، والطير (= الإنسان) الباحث عن هدى. ومن خلال ذلك يستعرض المعجم الشعرى والتصويرى لهؤلاء الشعراء: الدمع، والمستحيل، والذبول، وأوراق الخريف، ويد الريح، وغور مخيف، والطير الأسود، واللانهاية، ونواقيس الهداية، والرب الجديد.

ويرصد الشاعر تسامى هؤلاء الشعراء فوق الواقع وتحليقهم فى عوالم الخيال، ويقدم رؤيتهم للحب الذى يتخذ لديهم صورة نمطية، فهو نوع من الشرود

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحزين، والتهويم المحلق، وخير صوره لديهم هو ذلك الذى قدر فيه على العشاق ألا تكتمل علاقتهم فصولا.

يقول:

"ثم أمضى أسهر الليل إلى ديوان شعر

"يا فؤادى رحم الله الهوى

كان صرحا من خيال فهوى

أسقنى، واسرب على أطلاله

وارو عنى، طالما الدمع روى"

كنت أهوى هؤلاء الشعراء

أرتوى من دمعهم كل مساء

أتغنى معهم بالمستحيل

وبألوان الذبول

وبأوراق الخريف

وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف

وبطير أسود فى اللانهاية

راح يستفتى نواقيس الهداية

باحثا فى الأرض عن دود، وعن رب جديد!

* * * *

كنت أهوى هؤلاء الشعراء

أتسامى فوق غيم نسجوه

أتمطى فى بخور أطلقوه

وأرى الحب .. شرودا، وتهاويم، وحزنا

والمحب الحق .. من يهوى ويفنى

وعميق الحب .. حب لم يتم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليقولوا .. يا للحن لم يتم!"[٤٨]

ولم يكن هذا الشعر الرومانسى الذى اغتذى عليه الشاعر مصدرا للإلهام الشعرى فحسب، ولكنه كان يرسم دستورا للحياة كذلك، يجعل الشاعر يتخذ من أبطاله وأجوائه وحكاياته منبعا يسترشد به فى حياته ويسير على هديه. ولهذا كان الشاعر يحاكى شعراء الرومانسية الذين يقضون ليلتهم ساهرين إلى جوار قنينة الخمر وقد تهدلت خصل شعرهم وسبحت أفكارهم فى كل واد ينتظرون الإلهام يقذفه فى صدورهم شيطان الشعر وقد تساقطت الدموع على خدودهم، فى ضوء شمعة يذوى لهبها وسيجارة تحرق أصابعهم وهم لا يشعرون، إذ استبد بهم حلم الإبحار فى بحار مجهولة. لقد صبغ الشعر الرومانسى حياة الشاعر بغلالة من الأحلام، ولذلك يؤثر الخريف كما يؤثر الليل والغروب يتأمل فيه الطيور تعود إلى وكناتها والزروع يراها فى حالة من الخشوع ويتناهى إليه صوت ثغاء الشياه، ويرى فروع التوت وقد تعرت من الأوراق، ويرقب جنازة النور ويتمنى لو يرحل معه مفارقا الحياة:

"وليالى عامى السادس عشر
كان حلمى أن أظل الليل ساهر
جنب قنينة خمر
تاركا شعرى مهدول الخصل
مطلقا فكرى فى كل السبل
أتلقى الوحى من شيطان شعرى
وعلى خدى دمعة
وعلى مكتبى الصامت شمعة
ترسم الظل على وجهى الكئيب
وهى تذوى فى اللهيب.
بينما التبغة تكوى إصبعى

---

(٤٨)أحمد عبد المعطى حجازى: مدينة بلا قلب، ضمن أعماله الكاملة، ص ١٠٠ – ١٠١، دار العودة، بيروت، ط ثالثة، ١٩٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وحنين غامض فى أضلعى
لبحار، يلعب القرصان فيها!"[٤٩]

غير أن الشاعر يرمز إلى أن مثل هذه الكتابة الشعرية إنما هى ملائمة لمرحلة من مراحل حياته، فإذا كانت صالحة لفترة المراهقة متناسبة معها، فإنها لا تصلح بعد مضى فورة المراهقة أو خفة حدتها، ولهذا يتوقف الشاعر فى بداية القصيدة ليرصد مرور الزمن الذى آذن بإقبال فترة المراهقة، مما فتح الباب أمام الولع بالشعر الرومانسى، ويتكرر مقطع البداية فى إشارة إلى تغير جديد يعترى الشاعر، كان من نتيجته أن خرج الشاعر من "الأقبية" ليتماسَّ مع الحياة فى نبضها وعرامتها واندفاع تياراتها، ونراه وقد هبط من سماء الخيال إلى تراب الواقع، يبدو أكثر ثقة بنفسه، محبا للحياة ساعيا إلى تغييرها، فى حين كان فى المرحلة السابقة راضيا بالعذاب بل مستعذبا له، مرحبا بالموت:

"أصدقائى
نحن قد نغفو قليلا
بينما الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو، فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا،
وتركنا الأقبية
وخرجنا، نقطع الميدان فى كل اتجاه
حيث تسرى نشوة الدفء بأكتاف العراة
وعدونا، نحضن الأطفال فى كل طريق
ونناغى كل حلوة.
كسكارى، أخذتهم بعض نشوة
وبأنشودة نصر
وبلحن مشرق النبرة عانقنا الحياة
وبَلَغْنا عامنا التاسع عشر"[٥٠]

---

(٤٩)مدينة بلا قلب، م.س، ص ١٠٢ – ١٠٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وإذا كان الشاعر قد رمز إلى المرحلة الأولى، مرحلة المراهقة، بسن السادسة عشرة، فإنه يرمز إلى المرحلة الثانية، مرحلة النضج، بسن التاسعة عشرة.

ولما كانت المرحلة الأولى هى مرحلة الفردية المنعزلة التى لا تلتحم بالجماعة، فقد هيمن على القصيدة أثناء تصويرها ضمير المتكلم، فى حين تستخدم القصيدة ضمير الجماعة وهى تصور المرحلة الثانية، مرحلة الالتحام مع الجماعة، والسعى الجماعى إلى صنع حياة جديدة؛ وكأن النضج الحقيقى رهن باجتناب الفردية والانتماء إلى الجموع، ومن ثم فإن على الشاعر أن يطرح جانبا الشعر الرومانسى الذى لم يعد يليق بفترة النضج. إن الشعر الرومانسى هو شعر المراهقة، وفترة الإحساس العارم، ولكنه لا يصلح لفترة الوعى الناضج، لأنه يحلق فى الخيال ولا يتصل بالواقع. وذلك أمر لا يتصل بالشاعر وحده، وإنما هو مرتبط بتغير الحساسية العامة، فثمة حساسية جديدة ينبغى أن تنهض على أنقاض الرومانسية التى يغدو تجاوزها لعصرها مرضا ينبغى أن ينأى الشعراء عنه، وذلك نوع من أنواع التقييم للشعر الرومانسى يجعل قصيدة "العام السادس عشر" كأنها محاكاة ساخرة لهذا الشعر وتحريضا على تجاوزه. الشعر الرومانسى حسب هذه الرؤية هو شعر المراهقة، شعر ما قبل النضج، وكتابة شعر ناضج تعنى أن تكتب الشعر الواقعى الذى يغوص فى تيارات الحياة ويصور أشواق الإنسان للحياة الكريمة الجديدة.

وإذا كان الزمن يتغير كما تقول القصيدة، فإن تغيره سيؤدى لا محالة إلى تغير فى طريقة التعبير. ومن الخطأ أن يظل المنتمون إلى الحساسية القديمة حكاما على الجديد ينفونه ويمارسون الإقصاء على أصحابه. ومن أجل هذا كتب حجازى يهاجم واحدا من هؤلاء الرومانسيين الذين وقفوا ضد التجديد، وهو العقاد.

وإذا كان العقاد فى شبابه قد هاجم شعر شوقى وشعر الإحياء بعامة داعيا إلى التجديد، فإنه وقف يهاجم التجديد والمجددين فى خريف غدا، ثم دارت

---

(٥٠)مدينة بلا قلب، م.س، ص ١٠٤ – ١٠٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الدائرة، فأصبح هو موضعا للهجوم من لدن المجددين، بعدما غدا داعيةُ التجديـــد سيفا مسلطا على المجددين.

يقول حجازى يخاطبه:

تعيش فى عصرنا ضيفا، وتشتمنا
أنا بإيقاعه نشدو ونطربه
وأننا نمنح الأيام ما طلبت
وفيك ضاع من التاريخ مطلبه[٥١]

(٥١)قصيدة "إلى الأستاذ العقاد"، ديوان "اوراس"، ضمن الأعمـــال الكاملـــة، م.س، ص٤٣٤ - ٣٤٥ .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣ - شعر الغضب

يقدم محمود درويش ديوانه الأول: "أوراق الزيتون" (١٩٦٤) بما يشبه البيان الشعرى الذى يعلن فيه مذهبه فى الكتابة. ومثل هذا البيان يشكل عتبة لنصه الشعرى فى مجمله على القارئ أن يتعرف بها على طبيعة العالم الذى سيدخل إليه، ويمثل دليلا يأخذ بيد القارئ ليعرف نوع الشعر الذى سيطالعه.

ويبدو محمود درويش فى هذا النص/ العتبة الذى يجعل عنوانه "إلى القارئ" وقد اتجه وجهة مغايرة لشعر المهجر، فإذا كان هذا الشعر يعتمد على **لغة الهمس**، فإن شعر محمود درويش هو **شعر الغضب**، لأنه لا يجد من فراغ البال ما يدعوه إلى شعر يتصف بالليونه والنعومة فذلك ترف غير متاح له، ولذلك فالغاب الذى يتحدث عنه مغاير لغاب جبران، جبران خليل (١٨٨٣ – ١٩٣١) وبذلك تُعَدُّ قصيدته معارضة لشعر المهجر بعامة، وشعر جبران خاصة، فإذا كان الغاب فى قصيدة "المواكب" مصدر السكينة، وإذا كانت أشبه شئ بالفردوس الأرضى، فإن الغاب لدى درويش مصدر الجحيم الذى ينطوى على براكين الغضب التى تعصف باستقرار الشاعر وطمأنينته.

يقول:

"الزنبقات السود فى قلبى
وفى شفتى ... اللهب
من أى غاب جئتنى
يا كُلَّ صلبان الغضب؟
بايعتُ أحزانى
وصافحتُ التشرد والسَّغَب
غضبٌ يدى
غضبٌ فمى ..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ودمُاء أوردتى عصير من غضب!

يا قارئى!

لا ترجُ منى الهمس!

لا ترجُ الطرب

هذا عذابى

ضربة فى الرمل طائشة

وأخرى فى السحب

حسبى بأنى غاضب

والنار أولها غضب"[٥٢]

وهذا الاستهلال بما هو النص الأول فى الديوان الأول لا يشكل عتبة للديوان فحسب، بل لعله عتبة لمرحلة كاملة من مراحل شعر درويش.

بل تبدو قصيدته "؟" فى أجزاء منها معارضة لقصيدة جبران "أغنية الليل"، حين تقول:

لا تخافى، يا فتاتى، فالنجوم تكتم الأخبار

وضباب الليل فى تلك الكروم يحجب الأسرار[٥٣]

إذ نرى محمود درويش وهو يخاطب صديقته قائلا: إن الغاب يكتم الأسرار وكذلك تفعل الأشجار، ولكنها صديقته مختلفة عن فتاة جبران، إنها تبنى حياتها على موت الآخرين:

"**الغاب يا صديقتى تُكَفِّنُ الأسرار**

وحولنا الأشجار لا تهرِّب الأخبار

---

(٥٢)محمود درويش: أوراق الزيتون، ضمن ديوانه، ص ٧ – ٨، دار العودة – بيروت، ط١٣ ، ١٩٨٩ – وانظر كذلك : الديوان نفسه قصيدة "الحزن والغضب"، ص ٥٧ – ٦٠ فهى تحريض على الغضب.

(٥٣)جبران خليل جبران .. أعمال مختارة، م.س، ص ٨١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشمس عند بابنا معمية الأنوار

واشية لكنها لا تَعْـبُرُ الأسوار

إن الحياة خلفنا غريبة منافقة

فابنى على عظامنا دار علاك الشاهقة"(٥٤)

وإذا قال جبران فى قصيدة المواكب:

لـــيس فـــى الغابـــات مـــوت ... لا، ولا فيهـــــا القبـــــور

فـــإذا نيـــسان ولَّـــى ... لـــم يمـــت معـــه الـــسرور

إن هـــول المـــوت وهـــم ... ينثنـــى طـــيَّ الـــصدور

فالـــذى عـــاش ربيعـــا ... كالـــذى عـــاش الدهـــور(٥٥)

فإن محمود درويش يعارض ذلك فى قصيدة له يجعل عنوانها "**الموت فى الغابة**". يصور فيها طفلة لم تجد من يرعاها ويدفع عنها غائلة المرض أو يبكى عليها سوى أحبها الصغير المريض هو كذلك.(٥٦)

وتأسيسا على هذه الرؤية المعارضة يواصل الشاعر تقديم "بيانه" الشعرى فى عدد آخر من قصائد ديوانه الأول، إذ يعلن فى قصيدته "عن الشعر" أن عهد جديدا للشعر قد بدأ، وأن شعر الشكوى والأنين والغزل هى أشعار لا تليق بالعصر، لأنها تُغَيِّبُ وعى القارئ، فى حين يجب أن يكون الشعر أداة لإيقاظ الوعى، وأن يكون فى خدمة الكادحين. ولعل مثل هذه النبرة التى لا تجعل الشعر غاية، بل تجعله وسيلة للتعبير عن قضايا الأمة أثر من آثار الأيديولوجيا التى كان يصدر عنها بعد انضمامه للحزب الشيوعى.

أمس، غنينا لنجم فوق غيمة

وانغمسنا فى البكاء

أمس عاتبنا الدوالى

---

(٥٤)ديوان محمود درويش، م.س، ص ٤٣.

(٥٥)جبران خليل جبران .. أعمال مختارة، م.س، ص ٦٩ – ٧٠.

(٥٦)انظر القصيدة فى: ديوان محمود درويش، ص ٢٤ – ٢٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتوددنا النساء

دقت الساعة، والخيام يَسْكَرْ

وعلى وقع أغانيه المُخَدِّر

قد ظللنا بؤساء

يا رفاقى الشعراء

نحن فى دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

فى زمان الريح والذرة

يخلقْ أنبياء.(٥٧)

ولن يحدث إيقاظ للهمم إلا إذا ارتبطت القصيدة، فى موضوعاتها، وفى لغتها بقضايا البسطاء ولغتهم، فعلى الشعر إذن يرتبط – شكلا ومضمونا – بالناس، كما أن تأسيس قصيدة أخرى لا يقوم إلا على أنقاض الشعر الذى يثور عليه.

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم "البُسَطَا" معانيها

فأولى أن نُذَرِّيها

ونخلد نحن للصمت(٥٨)

وتبعاً لهذا، فلقد كان من الطبيعى أن يغدو أفضل الشعر عنده هو ذلك الذى يتجاوب معه القراء بل يحفظونه ويرددونه، فإذا لم يصل الشعر إلى القراء لم يكن أولئك هم المخطئون، بل يقع الخطأ على الشاعر:

---

(٥٧)ديوان محمود درويش، م.س، ص ٥٤ – ٥٥.

(٥٨)ديوان محمود درويش، م.س، ص ٥٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل: أنا وحدى خاطئ[٥٩]

(٥٩)قصيدة رباعيات: أوراق الزيتون، ضمن ديوان محمود درويش، م.س، ص ٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تنويعات على الشكل التقليدى

شعر نزار قبانى(*)

يتبنى شعر نزار قبانى الجماليات التى اتخذتها القصيدة القديمة، لا يكاد تخرج عنها، كما يتبين من قراءة هذه القصيدة:

نهر الأحزان

عيناك.. كَنَهْرَىْ أحزان
نَهْرَىْ موسيقى.. حملانى
لوراء وراء الأزمان
نَهْرَىْ موسيقَى، قد ضاعا
سيدتى.. ثم أضاعانى
الدمع الأسود فوقهما
يتساقط أنغام بيان..
عيناك وتبغى وكحولى
والقدح العاشر أعمانى
وأنا فى المقعد محترق
نيرانى تأكل نيرانى
أأقول أحبك يا قمرى
آه.. لو كان بإمكانى

(*) نزار قبانى: واحد من شعراء سوريا المعاصرين، ينتمى إلى أسرة مولعة بالأدب والفن، فعمه أبو خليل القبانى كان واحدا من مؤسسى المسرح فى الوطن العربى، عمل نزار فى السلك الدبلوماسى، وتنقل من أجل ذلك بين عدد من العواصم، كانت القاهرة أولاها، وقد أصدر فيها ديوانه الأول "قالت لى السمراء" (١٩٤٧)، ثم توالت دواوينه التى كان من بينها ديوان "حبيبتى" (١٩٦١) الذى يتضمن قصيدته "نهر الأحزان". توفى ١٩٩٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فأنـــا لا أملـــك فـــى الـــدنيا
إلا عينيـــــك وأحزانـــــــــى..

* * *

ســـفنى فـــى المرفـــآ باكيـــة
تتمـــزق فـــوق الخلجـــان
ومـــصيرى الأصـــفر حَطَّمنـــى
حَطَّـــم فـــى صـــدرى إيمـــانى
أأســـــافر دونـــــك ليلكتـــــى
يـــــا ظـــــل الله بأجفـــــانى
يا صيفى الأخضر.. يـــا شمـــسى
يـــا أجمـــل.. أجمـــل ألـــوانى
هـــل أرحـــل عنـــك.. وقـــصتنا
أحلـــى مـــن عـــودة نيـــسان
أحلـــى مـــن زهـــرة جاردينيـــا
فـــى عتمـــة شـــعر أســـبانى
يـــا حبـــى الأوحـــد لا تبكـــى
فـــدموعك تحفـــر وجـــدانى
إنـــى لا أملـــك فـــى الـــدنيا
إلا عينيـــــــك وأحزانـــــــى

* * *

أأقـــول أحبـــك يـــا قمـــرى
آه .. لـــــو كـــــان بإمكـــــانى
فأنـــــا إنـــــسان مفقـــــود
لا أعـــرف فـــى الأرض مكـــانى
ضـــيَّعنى دربـــى، ضـــيَّعنى
اســـمى، ضـــيَّعنى عنـــوانى
تـــاريخى؟ مـــا لـــى تـــاريخ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنـــــى نـــــسيان النـــــسيان
إنـــــى مرســـــاة لا ترســـــو
جـــــرح بملامـــــح إنـــــسان
مـــــاذا أعطيـــــك؟ أجيبينـــــى
قلقـــــى؟ إلحـــــادى؟ غثيـــــانى؟
مـــــاذا أعطيـــــك ســـــوى قـــــدر
يـــــرقص فـــــى كـــــف الـــــشيطان
أنـــــا ألـــــف أحبـــــك.. فابتعـــــدى
عنـــــى، عـــــن نـــــارى ودخـــــانى
فأنـــــا لا أملـــــك فى الدنيـــــا
إلا عينيـــــــك وأحزانـــــــى..(٦٠)

١ - الإيقاع:

تتخذ قصيدة "نهر الأحزان" الشكل التقليدى فى الكتابـــة الـــشعرية، فهـــى تتألف من أبيات، كل منها يتكون من شطرين متساويين، وقد حرص الشاعر على إشباع النغم، فَدَوَّنَ كل شطر فى سطر مستقل، كما حرص على أحاديـــة حـــرف الراوى: الألف والنون المكسورة، بالإضافة إلى استخدامه الجمـــل القـــصيرة ذات الإيقاع السريع الراقص، هذا فضلا عن أن هذه الجمل القصيرة تنقسم إلى أجـــزاء يمكن أن يتوقف عندها القارئ مما يزيد الإيقاع سرعة، ولعل كثافة النغم فى شعر نزار بعامة كان واحدا من الأسباب الجوهرية التى دعت كثيرا من المطربين إلـــى التغنى بشعره.

غير أن هذا الحرص على أن يتوفر للقصيدة أكبر قدر من النغم، قد يدفع الشاعر إلى أن يحرف بعض الكلمات عن صياغتها المعروفة حتى يستقيم له أمر الموسيقى، كقوله: "أنغام بيان"، إذ يحرف الشاعر بنية كلمة "بيانو" إلى "بيـــان" لأن استخدام الكلمة على النحو الذى تعرف به يؤدى إلى الإخلال بموسيقى القصيدة.

---

(٦٠)ديوان "حبيبتى" ، (١٩٦١)، ضمن الأعمال الكاملة، ٤٠٣/١ – ٤٠٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد كان الشاعر حائرا بين أمرين: الاستجابة لما يقتضيه الصرف من ناحية، ودواعى الإيقاع من ناحية أخرى، ولقد ضحى بدواعى الصرف استجابةً لأمر الموسيقى، فهى عنده أكثر أهمية من قواعد الصرف.

كما قد يضطر الشاعر إلى الحشو باستخدام كلمات لا ضرورة لها حتى لا يختل الإيقاع، على النحو الذى نراه فى قوله:

كالأرنب ما ما أصغرنى يا ربى بين ذراعيه

فلقد كرر "ما" دون فائدة، حرصا منه على استنفاذ الإيقاع من الخلل.

٢ - اللغة:

يستخدم نزار لغة تتسم بالبساطة، ولهذا لا يجد قارئه نفسه أمام لغة ترتفع فوق مستواه، وذلك سبب آخر يجعل هذه القصائد صالحة للغناء، وشعره من هذه الوجهة أقرب إلى جماليات النص الشفاهى والحديث المتبادل بين الناس منه إلى جماليات النص المكتوب، إذ أن القصائد التى تحرص على جماليات الكتابة تُنَحِّى جانبا هذه الكلمات المتداولة الشائعة وتصطفى بدلا منها الألفاظ التى تنتمى إلى ما يعرف بالمعجم الشعرى الذى يقف موقف الاستعلاء من لغة الحديث اليومية الدارجة، وهذه الغة البسيطة هى السمة الواضحة فى مجمل شعر نزار، ومن ذلك قوله فى قصيدة "أيظن"، وهى واحدة من قصائد الديوان نفسه:

أيظن أنى لعبة بيديه
أنا لا أفكر فى الرجوع إليه
اليوم عاد، كأن شيئا لم يكن
وبراءة الأطفال فى عينيه
ليقول لى: إنى رفيقة دربه
وبأننى الحب الوحيد لديه
حَمَلَ الزهورُ إلىَّ، كيف أَرُدُّهُ
وصباى مرسومٌ على شفتيه[٦١]

(٦١)ديوان "حبيبتى"، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٤٠١/١

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولعل من أسباب بساطة لغة نزار أن معظم قصائده أَشْبَهُ برسائل يبعث بها الرجل إلى المرأة، أو تبعث بها المرأة إلى الرجل، وتتخذ طبيعة الرسالة بما تستدعيه من الألفاظ البسيطة التى لا شئ فيها من الإسراف فى الزخرف، كما نرى فى هذه القصيدة من ديوانه "كتاب الحب":

عُدِّى على أصابع اليدين ما يأتى
فأولا: حبيبتى أنت
وثانيا: حبيبتى أنت
وثالثا: حبيبتى أنت
ورابعا وخامسا
وسادسا وسابعا
وثامنا وتاسعا
وعاشرا: حبيبتى أنت(٦٢)

٣- الصورة الشعرية:

أ- التصوير بسيط فى شعر نزار بساطة الإيقاع واللغة، لا عمق فيه ، ولذلك كان التشبيه أكثر الصور الشعرية دورانا فى قصائده، والتشبيه أبسط الصور الشعرية، فليس فيه شئ من الحذف الذى تتسم به الاستعارة أو المجاز المرسل والذى تحتاج معرفته إلى تأمل لإدراك هذا المحذوف، ومعرفة العلاقات الجديدة التى صنعتها اللغة، والتشبيه عند نزار ليس من ذلك النوع الغريب النادر الذى يجمع المتباعدين ويضمهما فى نسق جديد، ولكنه من ذلك النوع القريب المألوف المتداول؛ فالعينان كنهرين من الأحزان، أو نهرين من الموسيقى، والمحبوبة كالقمر، وكالشمس، وقصته معها أجمل من عودة الربيع، وأحلى من زهرة الجاردينيا.

ب- ومن خصائص الصورة عند نزار كذلك أنه يمنح الكائنات والمشاعر الإنسانية التى مَحَلَّها القلب لونا، فيحولها إلى أشياء حية مرئية مثل: ومصيرى الأصفر

---

(٦٢)ديوان "كتاب الحب"، (١٩٧٠)، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٧٤٥/١

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

، يا صيفى الأخضر.

بل إن ولعه بخلع ألوان على الأشياء التى يراها بعين القلب، يدفعه إلى أن يمنحها ألوانا مغايرة للونها الواقعى المعهود، كما فى قوله:

الدمع الأسود فوقهما

يتساقط أنغام بيان

ج- قد يلجأ الشاعر فى تصويره إلى ما يعرف بتداخل الحواس، إذ يقدم وصفا لمدركات حاسة من الحواس بما تدركه حاسة أخرى، كما فى الصورة السابقة التى وصف فيها الدمع الأسود - وهو أمر تدركه حاسة البصر - بأنغام البيانو، وهى مما تدركه حاسة السمع.

٤ - شعر نزار والتراث:

قصائد نزار هى امتداد لشكل من أشكال الغزل فى الشعر العربى القديم، هو ذلك الغزل الحسى الذى كان رائده فى الشعر الأموى عمر بن أبى ربيعة، وكثيرا ما وُضعَ شعر نزار موضع المقارنة مع شعراء هذا الاتجاه الذى يظهر الرجل فيه بوصفه المطلوب لا الطالب، وتسعى المرأة إليه ولا يسعى إليها، فالرجل هو محور العالم، خلافا لما هو المعهود فى شعر الغزل العفيف الذى تعلو قيمته بقدر إظهار الشاعر لخضوعه للمرأة المتأبية عليه.

وأما نزار، فإنه يظهر بوصفه متمنعاً فى حين نرى المرأة لا تكف عن مطاردته، وأما هو فيطالبها بأن تكف عن حبه وعن مطاردته وبأن تنهى صلتها به:

فابتعدى عنى، عن نارى ودخانى".

ولقد كان ذلك الموقف نتيجة لإمعان الشاعر فى عشق ذاته حتى لتصبح لديه هى معبوده الجدير بالتقديس، يقول:

مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتى[٦٣]

---

(٦٣)قصيدة "الرسم بالكلمات"، من الديوان الذى يحمل العنوان نفسه، (١٩٦٦)، ضمن الأعمال الكاملة ، م.س، ٤٦٦/١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبناء على ذلك تغدو المرأة كائنا صغيرا، ويظهر الرجل فى صورة الكائن الأكبر الذى يحتويها.

وعلى ذلك تتجلى صورة الرجل كائنا خارقا مشغولا عن المرأة مرهقا أما هى فلا شغل لها سواه، فهى كالطفل، أو الأرنب الصغير أو الكائن الصغير الذى يتوارى مختفيا لا يكاد يُرَى فى طيات ريش هذا الرجل/ الطائر العملاق، يقول على لسان المرأة:

وعبدتُ بقيةَ إرهاق تحتلُّ جوانبَ عَيْنَيْه
والتعبُ الأزرقُ تحتهما وهطولُ الثلج بصَدْغَيْه
ووقفتُ أمامَ رجُولته كصغير ضيَّع أبوَيْه
كالأرنب، ما ما أصغرنى يا ربى بين ذراعيه
أتعلق فيه وأتبعه وأغوص بريش جناحيه

فإذا رفض الرجل توسل المرأة اختل أمر العالم، حتى لتوشك الأرض أن تكف عن الدوران وحتى ليتوقف الزمان، وفى ذلك يقول من قصيدة أخرى على لسان المرأة كذلك:

ارجع إلى! فإن الأرض واقفة كأنما الأرض فَرَّتْ من ثوانيها[٦٤]

ونتيجة لهذا، يبدو الرجل فى قصائد نزار وهو يمن على المرأة بحبه، فالحب لديه ليس علاقة متبادلة بين طرفين متكافئين، وإنما هو منحة، وكأنما هو تنازل من جانب الرجل، ولهذا يقول:

إن كنت أرضى أن أحبك
فاشكرى المولى كثيرا
من حسن حظك
أن غدوت حبيبتى
زمنا قصيرا[٢]

ويقول:

---

(٦٤)ديوان "قصائد متوحشة"، (١٩٧٠)، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٧٢١/١.

(٢)، (٣) م.س، ٦٦١/١، ٦٦٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالتشكرى المولى كثيرا
أنى عشقتك ذات يوم
اشكرى المولى كثيرا[٣]

بل إن المرأة عنده لا توجد إلا إذا أوجدها الرجل الذى تحول إلى خـــالق يخلقها، يقول:

خارج صدرى
أنت لا توجدين..
خارج عشقى، أنت سلطانة
مخلوعة..
فى الأرض لا تحكمين..
أنا الذى ..
سَوَّاك إنسانة[٦٥]

وعلى هذا، فلا شئ على الأرض سوى الرجل، هو الأصل، وهو المبـــدأ والمنتهى، وما المرأة إلا ظل، أو كائن من صنع الرجل، ولا يمثل هـــذا الموقـــف دكتاتورية الرجل فحسب، بل إنه نوع من التغييب الكامل للمرأة فى حـــين يبقـــى الوجود الحق فى العالم للرجل وحده.

ولهذا يبدو شعر نزار ذا طبيعة مزدوجة؛ يتوزع بين ظاهر يبـــدو وكأنـــه يرفع من شأن المرأة ويعيد إليها كرامتها التى سلبها منها المجتمع، فَحَوَّلَهـــا إلـــى شئ من الأشياء التى يمتلكها الرجل، ومن ثم يبدو نزار، حسب ظـــاهر الـــنص، محرر المرأة الذى يستنقذها من الدرك الأسفل الذى هبطت إليه، غيـــر أن هـــذا الشعر فى باطنه يبدو انتهاكا لكرامة المرأة وإنسانيتها ووجودها نفسه، حـــين لـــم يكتف نزار بأن يحولها إلى كائن لا حول له ولا قوة، وأن يجعلها شيئا من متـــاع الرجل يتعطف حين يمد يده إليه، يقربها متى يشاء، ويهملها حين يريد، بـــل هـــو يمعن فى إبطال وجودها، حين يجعلها من صنع الرجل، وهذا يعنى انقلاب الشعر

---

(٦٥)قصيدة "خارج صدرى"، ديوان "قصائد متوحـــشة"، ضـــمن الأعمـــال المتكاملـــة، م.س، ٤٦٤/١ – ٤٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على ذاته بين ظاهر يدعو إلى التحرر والتقدم، وباطن يحمل رسالة مغايرة هـــى محض تخلف ورجعية وامتهان.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشعر الحر

النشأة:

خلافٌ كبيرٌ بين النقاد حول البدايات الأولى لهذه المدرسة الشعرية، الأمر الذى لا نلاحظه فى الجماعات الشعرية السابقة؛ إذ يذهب فريق من النقاد إلى أنها ظهرت أول ما ظهرت فى العراق على يدى نازك الملائكة، بقصيدتها "**الكوليرا**" ١٩٤٧، فى حين تذهب طائفة أخرى إلى نسبة الريادة إلى شاعر عراقى آخر هو بدر شاكر السياب بقصيدته "**هل كان حبا**"، وسبب تردد النقاد بين الشاعرين أن قصيدة أحدهما سبقت القصيدة الأخرى بعشرة أشهر، غير أن جماعة أخرى من النقاد تشير إلى أن قصيدة الشعر الحر لم تنشأ فى العراق، بل فى مصر، يستندون فى ذلك إلى بعض النماذج المبكرة التى صيغت فى هذا الشكل أو قريبا منه، ومنها قصيدة "أين أمك" للمازنى ١٩١٥، ومحاولات على أحمد باكثير فى كتابة المسرح الشعرى فى مسرحية "أخناتون ونفرتيتى" التى كتبها ١٩٣٨ ونشرت ١٩٤٠ وترجمته لمسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير التى اتخذت هذا الشكل، وقد تنسب الريادة كذلك إلى محمد فريد أبو حديد، أو لويس عوض فى ديوانه "بلوتو لاند" فى أربعينيات القرن الماضى.

وإذن، فثمة خلاف كبير بين النقاد حول مكان النشأة وزمانها، غير أن الرأى الراجح أنها نشأت فى العراق على يدى نازك الملائكة.

مفهوم الشعر الحر، ووجوه الحرية:

١- تبنى قصيدة الشعر الحر من تكرار تفعيلة واحدة عددا مختلفا من المرات فى كل سطر من سطور القصيدة، ومن أجل ذلك أطلق على هذا اللون من الكتابة كذلك اسم قصيدة التفعيلة، ومعنى هذا أن قصيدة الشعر الحر تحررت من البناء التقليدى للقصيدة القديمة التى تتألف من أبيات يتكون كل بيت من شطرين متماثلين، وغدت بدلا من ذلك تتكون من سطور متفاوتة الطول، كما نرى فى هذا الجزء من قصيدة "الشعر" للشاعر محمد عفيفى مطر:

"**دعوا التشطير والتخميس .. هذا الشعر أجداثُ**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وأوهام مخرقةٌ وأضغاثُ
دعوا الخيام يشرب كأسه وَحْدَهْ
ويلعن ظلمة الحفرةْ
ويشكو قسوة الأقدار للندمان
دعوا "شوقى" يسبح ربه السلطان
ويلبس تاج مملكة مزيفة بلا تيجان
دعو الموتى
فكم سفحوا محابرهم على الأعتاب
ومدوا كفهم للرِّفْد والخلعة
ويا أسفا .. مضوا .. تركوا حروفا
طُرِّزَتْ بالوشى والصنعة
وليس بها عبير تراب
وليس بها عبير الليل حين ينيره الإنسان .."(٦٦)

وهى تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة هى "مفاعلتن" غير أن الشاعر بنى بحر الوافر الذى يتكئ على هذه التفعيلة بناء جديدا، فلم يرد على صورته المعهودة مفاعلتن مفاعلتن فعولن فى الشطر الأول، ومثلها فى الشطر الثانى حين يجئ على صورته التامة، أو على صورة مفاعلتن مفاعلتن فى كل شطر حين يأتى على صورته المجزوءة، ولكن الشاعر بنى القصيدة على تفعيلة "مفاعلتن" ومنح نفسه حرية تكرارها كما يشاء عددا من المرات بحسب ما يستوجبه المعنى، وعلى هذا فقد توزعت التفعيلات على هذا النحو: أربع مرات فى السطر الأول، وثلاثا فى السطر الثانى، ومثلها فى السطر الثالث، ومرتين فى السطر الرابع،

---

(٦٦) القصيدة واحدة من قصائد مطولة "الملكة واللوردات وآخرون"، من ديوانه "من مجمرة البدايات"، ضمن الأعمال الكاملة، ٣٦/١ – ٣٧، دار الشروق، ط أولى، ١٩٩٨. وقد دخل العصب وهو تسكين الحرف الخامس من مفاعلتن فتصبح مفاعيلن، ومع ذلك فإن القصيدة ليست من الهزج، لأن وجود تفعيلة واحدة من الوافر (مفاعلتن) سالمة، يجعل القصيدة كلها من الوافر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وثلاثا فى السطر الخامس، والسادس، وأربعا فى السطر السابع، ومرة واحدة فى السطر الثامن، وثلاثا فى السطر التاسع والعاشر، وخمسا فى السطر الحادى عشر الذى وزع كتابيا فى سطرين، ومرتين فى السطر الثانى عشر، وأربعا فى السطر الأخير.

ولعل كُتَّاب قصيدة الشعر الحر لجأوا إلى ذلك حين رأوا كاتب القصيدة العمودية يضطر، حفاظا على هندسة الأبيات وتشابه أشطرها طوال النص، إلى أن يستخدم مفردات أو عبارات وجملا لا تضيف جديدا، وإنما كل غايتها أن تحفظ لشكل القصيدة السيمترية الشكلية والانتظام الشكلى المنضبط. وأما كاتب قصيدة الشعر الحر فإنه منح نفسه من الحرية ما يسمح له أن يطيل بعض السطور إذا تَطَلَّب المعنى، وأن يقصر من سطور أخرى إذا انتهى المعنى.

٢- كان الشاعر القديم ومن نحا نحوه من الشعراء المعاصرين ملتزما بقيد آخر، هو أن تأتى نهايات أبياته موحدة الروى، وقد حرر شاعر قصيدة التفعيلة نفسه من هذا القيد، إذ ينهى سطور قصيدة نهايات تتشابه حينا، وتختلف حينا، وقد تختلف نهايات السطور اختلافا كاملا.

ومعنى هذا أن هذا الشكل الجديد إنما هو خروج على الشكل المسبق الجاهز الذى يضطر الشاعر إلى أن يصب تجربته فيه، بل صار الشاعر، نتيجة لما يتسم به الشكل الجديد من مرونة قادرا على أن يطوع هذا الشكل ليتناسب مع تجربته التى يريد التعبير عنها.

وقد أثار ظهور هذا الشكل الجديد موجات من السخط من النقاد والشعراء المحافظين، وحدث أن نظم المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية مسابقة فى الشعر تقدم إليها صلاح عبد الصبور بواحدة من القصائد التى تنتمى إلى هذا الشكل الجديد، وكانت من بين القصائد التى عرضت على العقاد ليرى فيها رأيه، فكتب العقاد أسفل القصيدة: "تحال إلى لجنة النثر للاختصاص" مما أغضب صلاح عبد الصبور ودفعه إلى كتابة مقال يدافع فيه عن هذا الشكل الجديد وكان عنوان المقال: "**موزون! والله العظيم موزون!**"، فهل ينتمى هذا الشكل الجديد إلى الأوزان الشعرية التى درجت عليها القصيدة العربية، أم يخرج عليها؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنه يعتمد على الأوزان الخليلية، ولكنه يصوغ الأنغام القديمة على نحـــو جديد، كما رأينا.

وتتكون بحور الشعر العربى من قسمين:

أولا: البحور الصافية، وهى التى تتألف من تكرار تفعيلة واحدة، وهى سبعة بحور:

أ- الوافر:

مفاعلتـــــن مفاعلتـــــن فعولـــــن مفاعلتــن مفاعلتن فعولـــــــــن

ب- الكامل:

متفاعلـــــن متفاعلــن متفاعلـــــن متفاعلــن متفاعلــن متفاعلــن

ج- الرمل:

فاعـــــــلاتن فاعلاتـــــن فاعلاتــن فاعلاتـــن فاعلاتــن فاعلاتــن

د- الرجز:

مستفعلـــــن مستفعلـــــن مستفعلن مستفعلــن مستفعلــن مستفعلــن

ه- الهزج:

مفاعيلــن مفاعيلـــــن مفاعيلـــــن مفاعيلــن مفاعيلــن مفاعيلن

و- المتقارب:

فعولــن فعولـــــن فعولــن فعولــن فعولــن فعولــن فعولن

ز- المتدارك:

فاعلــن فاعلـــــن فاعلــن فاعلــن فاعلــن فاعلــن فاعلن

ثانيا: البحور المركبة: وتتكرر فيها أكثر من تفعيلة، وهى:

١- الطويل:

فعولن مفاعيلــن فعولــن مفاعيلــن فعولن مفاعيلــن فعولن مفاعيلن

٢- البسيط:

مستفعلن فاعلــن مستفعلــن فعلــن مستفعلــن فاعلن مستفعلن فعلن

٣- السريع:

مستفعلـــــن مستفعلـــــن فاعلـــــن مستفعلــن مستفعلــن فاعلـــــن

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤ - **المديد:**

فاعلاتـــن فاعلـــن فاعـــــلاتن فاعلاتــن فاعلـــن فاعـــلاتن

٥ - **المنسرح**: ووزنه فى الأصل:

مستفعلــن مفعــولات مستعـــــلن مستفعلـــن مفعولات مستعــلن

٦ - **الخفيف:**

فاعلاتـــن مستفع لــن فاعـــلاتنُ فاعلاتـــن مستفع لن فاعــلاتن

٧ - **المضارع:**

مفاعيـــــلن فاعـــــــلاتن مفاعيلـــــن فاعلاتـــــن

٨ - **المقتضب**: ووزنه المستعمل:

مفعولات مستفعلــن مفعولات مستفعلن

٩ - **المجتث:**

مستفعلـــــــن فاعـــــــلاتنُ مستفعلـــــن فاعـــــــلاتنُ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بحور الشعر العربى

بحور صافية	بحور مركبة
الوافر : مفاعلتن	
الكامل: متفاعلن ..	**الطويل البسيط**
الرمل: فاعلاتن ..	**السريع المديد**
الرجز : مستفعلن ..	**الخفيف المنسرح**
الهزج : مفاعيلن ..	**المضارع المقتضب**
المتقارب: فعولن ..	**المجتث**
المتدارك : فاعلن ..	

ويصاغ الشعر الحر فى الغالب من البحور الصافية السبعة، وذلك هو سبب إطلاق اسم قصيدة التفعيلة عليه، غير أنه قد يصاغ فى البحور المركبة، وإن كان ذلك بنسبة أقل. ومعنى ذلك أن الحرية التى سعت إليها قصيدة التفعيلة هى حرية منقوصة أو مقيدة، لأنها آلت فى نهاية الأمر إلى الكتابة معظم الوقت فى سبعة بحور، فى حين كان الشاعر التقليدى يتحرك بين ستة عشر بحرا.

وأيا ما كان الأول، فإنه نتيجة لهذا الشكل الجديد حدث نوع من الخروج على تقاليد الكتابة الشعرية المألوفة، وتجلى هذا الخروج فيما يلى:

١- ثارت قصيدة التفعيلة على التهويم الرومانسى الذى يجعل القصيدة محلقة فى أجواء خيالية بعيدة عن الواقع ليس بها "عبير تراب" كما يقول محمد عفيفى مطر فى قصيدته السابقة، كما ثارت على شعر الصنعة الفارغة الذى كان مشغولا كما يقول كذلك بالتشطير والتخميس مما أحال الشعر إلى جثة هامدة، وثارت على الشعر الذى ينغمس فى اللهو لا يرى الشاعر فى العالم سوى ذاته، و لا يطمح إلا إلى إرواء ظمئه الدائم إلى الخمر، وعلى الشعر الذى يُوَجَّه إلى مديح السلطان ويمثله شوقى، وعلى

الشعر القديم الذى غرق كذلك فى المدح طلبا للعطاء. ومن هنا سعت القصيدة الجديدة إلى كتابة جديدة تتصل بالواقع وتنتمى إلى ترابه، وترتبط بآلام المعذبين فى الأرض الذين ينتسبون إلى قاع المجتمع.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقول محمد عفيفى مطر:

"وهذا العصر - رغم جفافه – يشتاق للكلمة
إذا سارت على قدمين
وغاصت فى رياح الأرض، والتمعت بنظرة عين
وسارت فى الدم المشبوب جمرةَ نار
وشفَّتْ عن ضمير القاع"(٦٧)

٢- وهذه الموضوعات الجديدة اقتضت لغة جديدة، ومن هنا اختارت قصيدة الشعر الحر لغة هى أقرب إلى لغة الحياة اليومية تصوغ بها هذه الموضوعات الجديدة، فليس أقدر من لغة الحياة على مَسِّ العصب العارى لأوجاع المعذبين.

ومن ذلك ما نراه فى قصيدة "**الحزن**" لصلاح عبد الصبور التى يقول مطلعها:

"يا صاحبى، إنى حزين
طلع الصباح، فما ابتسمتُ، ولم يُنرْ وجهى الصباح
وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
ورجعتُ بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربتُ شاياً فى الطريق
ورتقتُ نَعْلى
ولعبتُ بالنَّرْد المُوَزَّع بين كَفِّى والصديقْ
قُلْ ساعةً أو ساعتينْ
قُلْ عشْرةً أو عشْرتين"(٦٨)

وحين نشرت هذه القصيدة ثار النقاد المحافظون الذين اتهموا لغتها الجديدة بالنثرية حين اختارت كلمات وجملا لا تليق فى رأيهم بما ينبغى للشعر، إذ رأوها قد انحطت عن سمو الشعر وجلاله إلى لغة "القاع"، ومثَّلوا لذلك بكلمات: قروش، شربت شايا، رتقت نعلى، لعبت بالنرد، قل ساعة أو ساعتين، قل عشرة أو عشرتين.

---

(٦٧)من مجمرة البدايات، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ص ٣٧.

(٦٨)صلاح عبد الصبور: ديوان "الناس فى بلادى"، ضمن الأعمال الشعرية، ص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩،والقصيدة من بحر الكامل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى هذا تمثل قصيدة التفعيلة ثورة على اللغة المحفوظة التى يستدعيها شاعر البعث من ذاكرته، ولغة القصيدة الرومانسية التى اعتمدت على معجم غدا مألوفا مبتذلا، تشيع فيه ألفاظ بليت من فرط تكرارها مثل: الصباح والنجوم والأزهار والغسق والشفق والخريف وغيرها من الكلمات التى تشيع أجواء مغرقة فى الخيال البعيد عن الواقع، وانتخبت بدلا من ذلك مفرداتها من الواقع ومن حياة الإنسان البسيطة، على النحو الذى نراه فى قصيدة صلاح عبد الصبور التى اختارت من الكلمات ما يتناسب مع التعبير عن الحياة النثرية التافهة التى يضطر إليها الإنسان المعاصر الذى خلت حياته من كل مغزى وفُرِّغت من القيمة والجدوى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نماذج من الشعر الحر:

١ - أنشودة المطر

بدر شاكر السياب

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار فى نَهَرْ
يَرُجُّه المجدافُ وَهْناً ساعة السحر
كأنما تنبض فى غَوْرَيْهما النجومْ
وتغرقان فى ضباب من أسىً شفيفْ
كالبحر سَرَّح اليدين فوقه المساءْ
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ
والموتُ والميلادُ والظلامُ والضياءُ
فتستفيق ملءَ روحى رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانق السماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ
كان أقواسَ السحاب تشربُ الغيومّ
وقطرةً فقطرةً تذوبُ فى المطرْ
وكَرْكَرَ الأطفالُ فى عرائش الكرُومْ
ودغدغت صمتَ العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر
مطر..
مطر..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مطر..
تثاءب المساءُ والغيومُ ما تزالْ
تسح ما تسحُّ من دموعها الثقالْ
كان طفلا بات يهذى قبل أن ينامْ
بان أمه التى آفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثم حين لَجَّ فى السؤالْ
قالوا له: بعد غد تعودْ
لابد أن تعودْ
وإن تهامس الرفاقُ أنها هناكْ
فى جانب التل تنامُ نَوْمَة اللحودْ
تسف من ترابها وتشرب المطرْ
كان صيادا حزينا راح يجمع الشباكْ
ويلعن المياه والقدرْ
وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ
مطر..
مطر..
أتعلمين أَيَّ حزن يبعث المطرْ؟
وكيف تنشجُ المزاريب إذا انهمرْ؟
وكيف يشعرُ الوحيد فيه بالضياعْ؟
بلا انتهاء - كالدم المراق ، كالجياعْ
كالحب ، كالأطفال، كالموتى ، هو المطرْ
ومقلتاك بى تطيفان مع المطرْ
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحَارْ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كأنها تهمُّ بالشروقْ
فيسحب الليل عليها من دم دَثارْ
أصيح بالخليج: يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيجْ
يا خليجْ
يا واهب المحار والردى
أكاد اسمع العراق يَذخرُ الرعودْ
ويخزن البروق فى السهول والجبالْ
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمَها الرجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ.
فى الوادى من أثرْ
أكاد اسمع النخيلُ يشرب المطر
واسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين
مطر..
مطر..
مطر..
وفى العراق جوع
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبعَ الغربانُ والجراد.
وتطحن الشَّوانَ والحجرْ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رحًى تدور فى الحقول حولها بشر
مطر..
مطر..
مطر..
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا خوف أن نلام بالمطر
مطر..
مطر..
مطر..
ومنذ أن كنا صغارا
كانت السماء تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكلَّ عام حين يعشب الثرى نجوع
ما مَرَّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر..
مطر..
مطر..
فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أَجنَّة الزهر
وكلُّ دمعة من الجياع والعراة
وكلُّ قطرة تُراقُ من دم العبيد
فهى ابتسامٌ فى انتظار مَبْسم جديد
أو حُلْمَة توَّردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتىِّ واهب الحياة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مطر..
مطر..
مطر..
سيعشب العراق بالمطر
أصيح بالخليج : "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى
وينثرُ الخليج من هباته الكثار
على الرمال رغوة الأجاج والمحار
وما تَبَقَّى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج فى القرار
وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
واسمع الصدى
يرن فى الخليج
مطر..
مطر..
مطر..
فى كل قطرة من المطر
حمراءُ أو صفراءُ من أجنة الزهر

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكلُّ دمعة من الجياع والعراة
وكلُّ قطرة تراق من دمع العبيد
فهى ابتسامٌ فى انتظار مولد جديد
أو حُلْمَة تورَّدت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر

* * *

تبدو قصيدة "أنشودة المطر" فى بدايتها كأنها تداعب القصيدة القديمة، فتستهل بهذا الاستهلال الغزلى بوصف المرأة، غير أن الشاعر لا يذكر لها اسما، كما أنه يختصرها فى عضو واحد من أعضائها، إذ تتحول عنده إلى عينين يركز وصفه عليهما، يشبهان غابتين من النخيل ساعة السحر، فهما رمز للخضرة والنماء والخصب والصفاء، كما أنهما أشبه بشرفتين، فهما من ثمة رمز للتطلع إلى المستقبل، يقرأ فيهما الشاعر الماضى والحاضر والمستقبل على السواء، هما كالكتاب المفتوح، يتطلع منهما إلى ما هو كائن وإلى ما سيكون، هما دليله فى الظلام والشك والحيرة، ومنهما يُؤْذنُ الفجر بالظهور.

وتبدو المرأة ذات ملامح أسطورية تندُّ عن الواقع، إنها جالبة الخصب، فعيناها كغابتى نخيل، وهما حين تبسمان تورق الكروم وترقص الأضواء، هى رمز الخصب. وأنشودة المطر هى تلك الأنشودة التى تتردد أصداؤها طوال القصيدة، وهى أنشودة جماعية ينشدها جمع كبير من المعذبين فى الأرض، من الجياع والعراة، يتجهون بها كأنما هى ابتهال إلى هذه المرأة الأسطورية، إلى إلهة الخصب فى العراق القديمة، عشتار التى تقابل إيزيس فى الأسطورة المصرية، يطلبون منها عبر صوت الشاعر أن يعود الخصب الضائع الذى ترمز إليه القصيدة بالمطر. الشاعر ناقل لهذه الأنشودة تتناهى إلى سمعه أصداؤها صادرة من قومه الباحثين عن الخصوبة.

والقصيدة مقسمة إلى أزمنة ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل؛ أما الماضى فيبدو ممتلئا بالأسى يهطل فيه المطر، لكنه ليس ذلك المطر الباعث على

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخصب، وإنما هو لون آخر من المطر قاتل مميت، ومعنى هذا أن المطر في القصيدة ليس رمزا يحمل دلالة واحدة بل هو رمز متعدد الدلالات.

هذا الماضى يبدو شحيحا لا يقدم سوى الموت، وهو يقدم الموت للطفل من ناحية، وللصياد الباحث عن الرزق من ناحية أخرى: الطفل يهذى لأنه فقد أمه ووطنه، باحث عن الدفء والأمن دون جدوى، والصياد حزين باحث، دون جدوى كذلك، عن الرزق.

أما الحاضر، فتتوزعه قوتان لا تتحدث عنهما القصيدة حديثا مباشرا، القوة الأولى تمثلها رموز: ثمود، الغربان، الجراد، ألف أفعى، وهى رموز السلطة، وتقف فى مواجهتها قوة أخرى، هى قوة الهاربين من الجحيم الذين لا يجدون أمامهم، وقد امتلأ العراق بقوى الشر والفساد التى تمتص خير البلاد لنفسها، سوى أن يهربوا مُوَلِّين وجوههم شطر الخليج يبحثون هناك عن الحياة الكريمة، يهتفون:

"أصيح بالخليج:

يا خليج، يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى"

فماذا قدم لهم الخليج؟

لم يقدم لهؤلاء سوى المحار الفارغ والموت، إنها رحلة هروب جماعى يتصايح فيها هؤلاء اللائذون بالخليج يناشدونه أن يمنحهم ما يبتغون من رزق، والخليج من جانبه يقدم إليهم هبات كثيرة، هى رغوة الأجاج، والمحار، وما تبقى من عظام إخوانهم التى ألقاها اليم بالساحل بعد ما طواها القاع أياما طويلة. كأن هؤلاء البؤساء يستجيرون من الرمضاء بالنار، ويهربون من الموت إلى الموت، من الموت داخل الوطن إلى الموت خارج الوطن، يستقبلهم الموت أنى وُجدوا.

ويُحْدِثُ الخليج هذه المفارقة الكبرى، إنه كريم بخيل فى آن معا، يمنحهم هبات كثيرة ولكنه لا يمنح سوى الموت، كما يُحْدِثُ حضور هاتين القوتين: ثمود والغربان والجراد وآلاف الأفاعى فى مقابل الجياع والعراة – مفارقة أخرى، إذ يغدو العراق نتيجة حضورهما معا موضع المفارقة، فهو مكان غنى فقير، خصب قاحل:

فى كل عام حين يعشب الثرى نجوع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

إن الأرض ملأى بألوان الخير، ولكنه خير لا تصل إليه أيدى الفقراء، بل هو حكر على الجراد والغربان والأفاعى، ومن ثم لا يجد الفقراء أمامهم وقد سُدَّت فى وجوههم أبواب الرزق فى الداخل والخارج سوى أن يتعالى نشيدهم وأن يتصاعد نشيجهم:

مطر ..

مطر ..

مطر ..

لتظهر هذه الكلمات المتساقطة على السطور وكأنها تمثيل كتابى لتساقط حبات المطر أو لتساقط الدموع.

وعلى هذا تبدو الصورة فى الماضى وفى الحاضر قائمة لا ينيرها بصيص ضوء، غير أن المستقبل يبشر بالخير، ويمثل الشاعر للمستقبل برموز أخرى، هى الرعود، والبروق، والرياح، والرجال، إنها قوى الغضب والتغيير التى سوف تأتى لا محالة على رموز الشر وقوى الفساد.

ولقد كان الشاعر العربى منذ الجاهلية مرتبطا بالقدرة على استشراف المستقبل ومعرفته، ومن ثم فهو يعرف ما لا يعرفه غيره، هو أشبه بزرقاء اليمامة تخبر قومها بالآتى، إنه ذو بصيرة تمزق حجب الغيب وتجعل قومه يرون المستقبل رأى العين.

وإذا كان الشاعر يستدعى رمز "ثمود" من النص القرآنى يرمز به إلى الفئة الباغية، فإنه كذلك يستعين بالنص القرآنى للإشارة إلى المصير الحتمى الذى سوف تنتهى إليه هذه القوة مثلما انتهت ثمود وانتهت عاد، "**فهل ترى لهم من باقية**"(٦٩). والرياح التى ستقضى على ثمود لن تأتى من الطبيعة، وإنما على الناس أن تحرك رياح الثورة التى لا تبقى ولا تذر، وتأتى على قوى الشر، فإن الرجال هم الذين عليهم أن يَفُضُّوا خَتْم هذه الرياح، ومعنى ذلك أن نذر الثورة

---

(٦٩) الحاقة، ٨

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التى تغلى فى صدور الفقراء عليها أن تخرج من الصدور لتزيح هذا الجـــراد، لا شئ يحدث التغيير إلا قوة الرجال، وذلك آت لا ريب فيه:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق فى السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها خَتْمَها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
فى الواد من أثر

كما يرمز الشاعر إلى المستقبل برموز أخرى تجعل مـــن وقوعـــه أمـــرا مؤكدا، إنها دموع الجياع ودموع العبيد تحمل بشارة بمستقبل جديد مختلـــف زاه، إذ تستحيل الدموع إلى ابتسامة على شفتى طفل وليد، أو زهرة مازالـــت جنينـــا، ويستحيل الدم إلى زهور حمراء وصفراء ذات بهجة. وهكذا فإن الطفل هنا رمـــز للولادة الجديدة والمستقبل الواعد بالثمار التى يُوعَد بها أولئك الجياع بعـــد طـــول حرمان. ويهطل المطر:

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
مطر
مطر
مطر
سيعشب العراق بالمطر

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويبدو الشاعر وقد سكنه هذا الإيمان بالمستقبل الأفضل، مؤمنـــا بالتقـــدم، وبأن التاريخ يتحرك حركة إيجابية، فالمستقبل لا محالة سيغدو خيرا من الماضى والحاضر، ولذلك نراه يودع القارئ بهذه الجملة / البشارة "ويهطل المطر" يفـــتح بها فى الوداع بابا على الحلم والولادة التى لا تتحقق إلا عبر مخاض ألـــيم وبعـــد صراع يشبه أن يكون صراعا كونيا، بين البروق والليل، لن يتحقق الحلم بالتمنى، أو مجرد الانتظار، بل بالعمل:

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف، وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين
مطر
مطر
مطر

سوف يعود المهاجرون إلى أرضهم يـــصارعون العواصـــف وينـــشدون أنشودة الخصب والميلاد الجديد.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢ - خروج

صلاح عبد الصبور(*)

أخرج من مدينتى ، من موطنى القديمْ
مُطَّرحاً أثقالَ عيشى الأليمْ
دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجومْ
أنسل تحت بابها بليلْ
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عَلَىَّ طلعةُ الصحراءْ
وظهرُها الكتومْ

* * *

أخرج كاليتيمْ
لم أتخير واحدا من الصحابْ
لكى يفدِّينى بنفسه، فكل ما أريدُ قتلُ نفسىَ الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يُضَلّل الطلابَ
فليس من يطلبُنى سوى أنا القديم
حجارةً أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم

* * *

سُوخى إذَنْ فى الرمل سيقانَ الندم

((*) ولد فى محافظة الشرقية ١٩٣١ وتخرج فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة. عمل فى التدريس ثم فى الصحافة. وسافر بعد ذلك إلى الهند ملحقا ثقافيا، ثم عاد ليصبح رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب حتى وافاه الأجل ١٩٨١. بدأ بكتابة الشعر التقليدى وتأثر بشعر على محمود طه، لكنه سرعان ما اكتشف صوته الخاص، وغدا واحدا من رواد قصيدة التفعيلة. له ستة دواوين وخمس مسرحيات شعرية وعدد من الكتب النقدية.

والقصيدة من ديوانه "أحلام الفارس القديم"، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ص

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا تتبعينى نحو مهجرى نشدْتُك الجحيم
وانطفئى مصابح السماء
كى لا ترى سوانحُ الألم
ثيابىَ السوداء
تحجَّرى كقلبك الخبئ يا صحراء
ولْتُنْسنى أحلامُ رحلتك
تذكارَ ما أطَّرَحْتُ من آلام
حتى يشفَّ جسمى السقيم
أن عذاب رحلتى طهارتى
والموتُ فى الصحراء بعثىَ المقيم

* * *

لو متُّ عشتُ ما أشاءُ فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمسُ لا تفارق الظهيرة
أوَّاه يا مدينتى المنيرة!
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا
هل أنت وهمُ واهم تقطعتْ به السبل
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

لا يمكن أن نفهم هذا النص، مثل كثير من النصوص، بمعزل عن معرفة النصوص التى تسكنه والتى يتحاور معها. فالقصيدة – وقد صاغها الشاعر من بحر "الرجز" - ملأى بكثير من الإشارات الفلسفية والأسطورية والدينية، فهى ملتقى نصوص مختلفة تنتمى إلى أجناس كتابية متعددة وعصور متباينة، غير أنها انصهرت معا فى مخيلة الشاعر لتصنع هذا النص الجديد.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى ذلك فإن القصيدة نموذج لظاهرة التناص، بما أنها تتمثل فى كـــون النص مسكونا بنص أو طائفة من النصوص، وقد ذهب النقاد المحدثون بناء على هذه الظاهرة إلى القول بموت المؤلف، من حيث إن النص ليس عملا من إبـــداع كاتب فرد وإنما هو جماع لنصوص أخرى لا فضل للكاتب ســـوى ضـــمها معـــا لتكون هى هذا النص الجديد.

فما هذه النصوص التى تتحاور معها قصيدة صلاح عبد الصبور؟

١- نصوص المدينة الفاضلة:

من قديم، كان المفكرون يحسون أن واقعهم لا يلبى ما يتطلعون إليه مـــن آمال، ثم هم لا يجدون سبيلا إلى تغييره، ولهذا لا يجدون أمامهم إلا الفرار إلـــى عالم مثالى يصطنعونه ويحلمون بأن يعيشوا فيه، ويغدو بديلا من عالم الواقع. إنه موطن الحلم الذى يتخيل المفكر أنه يخلو مما يسود العالم من ظلم وفساد وانحدار فى القيم، وهذا الوطن البديل هو ما يُطْلَق عليه اسم المدينة الفاضلة التـــى مُلِئَـــتْ عدلا بعدما ملئ العالم جورا وفسادا. وقد صنع هذه المدينة الفاضلة طائفـــة مـــن المفكرين ينتمون إلى ثقافات مختلفة وعصور متباينة، ولعل أول من وضع معـــالم هذه المدينة ورسم أبعادها أفلاطون فى كتابه "جمهورية أفلاطون" الذى حدد فيهـــا صورة الحاكم وطرائق الحكم وعلاقة الراعى بالرعية، ثم سار على نهجـــه أحـــد فلاسفة المسلمين وهو الفارابى فرسم بدوره صورة للمدينة الفاضلة كما يتصورها فى كتابه "آراء أهل المدينة الفاضلة" ثم امتد هذا التقليد بعد ذلك عنـــد عـــدد مـــن المفكرين منهم الفيلسوف الإنجليزى توماس مور فى كتابه "يوتوبيا".

ولم تكن قصيدة "خروج" لصلاح عبد الصبور إلا نـــصا مـــن نـــصوص المدينة الفاضلة فهى تمضى فى هذا السياق الفكرى تفيد منه وتضيف إليه، ويتبدى ذلك واضحا منذ عنوانها، فهو خروج من مدينة لا يرتضيها ولا يرتضى العـــيش بين أهلها إلى المدينة المأمولة التى يقدم وصفا شعريا لها وهو يتطلع إلى بلوغها.

٢ - النصوص الدينية:

أ- ويتمثل النص الأول فى استدعاء حدث الهجرة النبوية الـــشريفة، إن هـــذا الخروج الذى تصوره القصيدة يشبه هذا الحـــدث التـــاريخى مـــن وجـــوه ويختلف عنه من وجوه أخرى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملامح التشابه:

الأول: طريقة الخروج:

كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد خرج سرا حتى لا يعلم أحد من المشركين بخروجه، وكان الشاعر هو الآخر يحاذر أن يعلم أحد بأمر هذا الخروج.

الثانى: زمن الخروج:

فالهجرة النبوية كانت ليلا، وكذلك يشير الشاعر إلى خروجه الليلى: "انسل تحت بابها بليل".

الثالث: طريق الهجرة:

إن الشاعر وهو يخرج من مدينته يسلك الصحراء، وهو نفس الطريق الذى سلكه الرسول صلى الله عليه وسلم.

الرابع: سبب الهجرة:

كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد خرج من مكة بعدما لقى فيها ألوانا من العنت، وذلك هو ما يصوره الشاعر الذى يخرج مطرحا أثقال عيشه الألم.

الخامس: حالة المُهَاجر:

خرج الرسول صلى الله عليه وسلم من موطنه بعدما ذاق ألم اليتم لفقده أباه وأمه، وكذلك حال الشاعر: "أخرج كاليتيم".

السادس: المطاردة:

غاصت سيقان حصان سراقة بن مالك الذى كُلِّف بمطاردة الرسول صلى الله عليه وسلم بعدما كاد يلحق به، وكذلك نرى أصداء هذا الحدث لدى الشاعر الذى يستشعر أن ثم حصانا يطارده، هو حصان الندم:

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم

لا تتبعينى نهو مهجرى نشدتك الجحيم

السابع: غاية الرحلة:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كانت الغاية من رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم بلوغ المدينة المنورة، وهذه هى الغاية من خروج الشاعر، إنه يريد أن يعيش فى "المدينة المنيرة":

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة ...

ومع ذلك فإن الحدثين لا يتطابقان، ويعمد الشاعر إلى هذا الاختلاف تحقيقا لأهدافه الخاصة من صياغة القصيدة.

وجوه الاختلاف:

الأول: الدليل:

يحتاج من يفر من موطنه ليلا يجتاز الصحراء إلى دليل يقود خطاه يعرف كيف يسلك به الطرق المجهولة غير المأهولة حتى يوفق إلى الخروج دون أن يصيبه أذى من مطارديه، وذلك هو ما فعله الرسول صلى الله عليه وسلم حين اتخذ دليلا، وأما الشاعر فقد كان موقفه مختلفا، إنه لم يتخذ دليلا لأنه لا ثقة له بأحد، فقد صار البشر كلهم من حوله موضعا للريب لأنه يراهم أعداء له، ولهذا فخير له أن يضل فى مسالك الصحراء من أن يتخذ دليلا:

لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علَىَّ طلعَة الصحراء

وظهرها الكتوم

الثانى: الصاحب الذى يضلل المطاردين:

ترك الرسول صلى الله عليه وسلم ابن عمه على بن أبى طالب كرم الله وجهه لينام فى فراشه حتى يضلل مطارديه من المشركين المتربصين المتحلقين حول داره، ويوهمهم أنه ما يزال فيها لم يبرحها. أما الشاعر فلم يصنع من ذلك شيئا:

لم أتخير واحدا من الصحاب لكى يفدينى بنفسه..

فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة..

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب.

فليس من يطلبنى سوى أنا القديم

وذلك لأنه لا أحد يطارده، فالصراع ليس خارجيا بين الشاعر وأعدائه، وإنما الصراع داخلى بينه وبين نفسه، إذ هو كالمنقسم على نفسه، موزع بين نفس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتمسك بالبقاء، وتطالبه بعدم الرحيل فرارا من المجهول ومن المغامرة التى قد لا تسفر عن شئ، بل قد تجلب متاعب مضاعفة، ونفس تحثه على الخروج، والشاعر حائر بينهما، غير أنه حزم أمره، وأراد الخلاص من هذا الجزء الذى كلما أهاب به أن يخرج اثاقل إلى الأرض، فهو إذن لا يبغى سوى أن يتخلص من نفسه الثقيلة أو من أناه القديم الذى ركن إلى حياة ألفها رغم قساوتها وفسادها.

ب- وتتمثل النصوص الدينية الأخرى التى يحيل إليها النص ويتكئ عليها وتسهم فى صياغته فى خروج آخر، هو خروج لوط وقومه ممن آمنوا معه إلى مكان آخر، كما فى قوله تعالى:

"**قالوا يا لوط إنا رسل ربك لن يصلوا إليك فأسْر بأهلك بقطْع من الليل ولا يلتفت منكم أحدٌ إلا امرأتَك، إنه مصيبُها ما أصابهم، إن موعدهم الصبحُ أليس الصبح بقريب**"(٧٠).

وقوله تعالى:

"**فأسر بأهلك بقطْع من الليل واتَّبعْ أَدْبَارهم ولا يلتفت منكم أحد وامضوا حيث تؤمرون**"(٧١).

ولا يستمد الشاعر هذا الحدث من القرآن الكريم وحده، بل يستمده كذلك من سفر التكوين الذى يقص خروج لوط وآله من سدوم وعمورة، وقد أمروا بعدم الالتفات وراءهم، فالتفتت امرأته، فتحولت إلى عمود ملح.

هذه الإشارات الدينية تجد طريقها إلى قصيدة الشاعر الذى يتمثل حدث خروج لوط وقومه، ويسعى إلى أن يظل بصره معلقا بالأمام لا يلتفت إلى وراء، ولكن الشاعر يستخدم هذه الإشارة الدينية ليوظفها فيما يتصل بحدث خروجه، لأن التفاته إلى الوراء يعنى أن قلبه ما يزال معلقا بمدينته القديمة موطن الشرور والآثام:

حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم

---

(٧٠)هود، ٨١.

(٧١)الحجر، ٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣ - الأساطير:

فلقد اعتمد الشاعر فى بنائه للقصيدة على توظيف أساطير الخصب السائدة فى معتقدات الناس فى العصور القديمة، وبخاصة الأساطير المصرية والفينيقية والآشورية، والتى تذهب إلى أن الخصب لا يتحقق إلا عبر بوابة من القحط ولا يمكن للحياة أن تنبثق إلا بعد موت، كأنما الموت هو الجسر الذى يصل بالإنسان إلى الحياة الحقيقية، ذلك ما نراه فى أسطورة إيزيس وأوزيريس فى مصر القديمة، وأسطورة فينوس وأدونيس لدى الفينيقيين، وأسطورة تموز وعشتار لدى الآشوريين، فلد استطاع إله الشر ست فى الأسطورة المصرية أن يقتل أوزيريس إله الخصب فعم القحط وانتشر الموت ولكن زوجته وأخته إيزيس لملمت أشلاءه وبعثته إلى الحياة من جديد، ولهذا فإنه كان لابد لكى يحيا من أن يموت ثم يبعث.

وشبيه بهذا أسطورة طائر الفينيق، ذلك الطائر الخرافى الذى يعيش فترة من حياته ثم تخرج نار من داخله تأتى عليه فيستحيل إلى رماد وبعد أن يأتى عليه حين من الدهر تدب الحياة من جديد فى هذا الرماد، ويبعث من رماده، وهكذا تتواتر دورة الحياة والموت، أو الحياة من بعد الموت، أو الحياة بسبب الموت.

وأما الشاعر، فإنه يستعيد هذا التراث الأسطورى كله ويتمثله ويستدعيه إلى قصيدته ليسهم فى بنائها، إذ لا سبيل إلى البعث عنده إلا بالموت، ولن تكتب له الحياة بمعناها الحقيقى إلا إذا مات:

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

لا يستطيع أن يحيا حياة تعمها السعادة فى موطن الحلم إلا إذا مات جلده القديم وانسلخ عنه. ولا سبيل إلى الخلاص إلا بهذه النقلة، وهى لن تحدث إلا على جسر من التعب، الأمر الذة عبر عنه أبو تمام فى قوله:

بصرت بالراحة العظمى فلم أرها

تنال إلا على جسر من التعب

وهو ما يعبر عنه صلاح عبد الصبور فى قوله:

إن عذاب رحلتى طهارتى

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سيطهر العذاب جسده ويجعله شفافا نورانيا متخلصا مـــن أدران الحيـــاة القديمة، جديرا بالمدينة المنيرة. إن عليه أن يموت ليعيش.

٤ - الكوميديا الإلهية:

يتكئ النص كذلك على ملحمة الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالى دانتـــى، وتحكى ملحمته الشعرية رحلة متخيلة يقوم بها الشاعر إلى العالم الأخـــر حيـــث يتجول بين الجحيم والمطهر والفردوس، أو النار والأعراف والجنة، وهى رحلـــة أشبه برحلة أبى العلاء المعرى فى "رسالة الغفران"، وإن لم يكن دانتى قد اطلـــع عليها.

وتتحرك قصيدة صلاح عبد الصبور هذه الحركة نفسها، بين النـــار التـــى تتمثل فى العالم القديم الذى يفر منه، ذلك أن عالم الجور والفساد هو الجحيم الذى عاناه واصطلى بهجيره وقاسى ويلاته، لكنه لا يبقى فيه، وإنما يرحل عنـــه إلـــى عالم الأعراف الذى يأخذ اسم المطهر عند دانتى، إذ لا سبيل إلى أن يصير فـــى الفردوس إلا بأن يتطهر من أدران حياته الأولى.

وإذا كانت القصيدة تصور الجحيم فى المقطع الأول:

أخرج من مدينتى .. من موطنى القديم
مطرحا أثقاف عيشى الأليم
دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عَلىَّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

فان الشاعر، بعدما يشرح ملابسات هذه الرحلة، يجسد الرحلة إلى المطهر فى المقطع الثالث من القصيدة الذى يتحدث فيه عن اجتيازه للصحراء، وهى ذلك المكان الذى يتطهر فيه الشاعر من الدرن، فهى الجسر الذى يعبر عليه من حيـــاة إلى حياة:

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما عالم الفردوس، فيمثله المقطع الأخير من القصيدة، إنه عالم الصحو والضوء الذى لا فساد فيه.

وعلى هذا يمضى النص وفق جملة من الثنائيات الضدية هى:

١- **ثنائية الليل والنهار**: فرحلة الشاعر كان مبدؤها الليل، وهى تتحرك من الظلمات إلى النور، كأنما هى رحلة إيمانية من الشك إلى اليقين أو من الحيرة إلى الهدى، وغايتها المدينة المنيرة التى لا تفارقها شمس الظهيرة.

البداية : أنسل تحت بابها بليل

الغاية : لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء.

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه يا مدينتى المنيرة

مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا

مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

٢- **ثنائية الموت / الخلود**: إن حياة الشاعر فى عالم الجحيم هى والموت سواء، يريد أن يدفنها، أن يدفن لياليه وأيامه بها: "دفنته ببابها"، أما عالم الفردوس فهو عالم الخلود الذى لا يعرف الموت، عالم النعيم المتصل والحياة الدائمة و"البعث المقيم":

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

٣- **ثنائية الشقاء/ السعادة**: إذ يشير إلى شقائه فى عالم الجحيم لفظ "مطرحا" بصيغته الدالة على مدى الثقل الذى عاش الشاعر تحت وطأته، ومن هنا آثرها على كلمة بديلة مثل "طارحا" فزاد المبنى ليزيد المعنى، ثم طرح ذلك كله عنه ليعيش فى السعادة الدائمة.

٤- **ثنائية الواقع / الحلم**: إنه يخرج من واقعه الأليم متطلعا إلى مدينة الحلم، مدينته القديمة هى مدينة واقعية، فالظلم واقع والفساد واقع والقهر واقع والانهيار الأخلاقى واقع، لكن العدل والخير والأمن والسلام كل ذلك ما يزال حلما، وما يزال فى طى الغيب يترقبه الشاعر. إن الفردوس المأمول زمنه النهار الدائم لا تغادر فيه الشمس كبد السماء ولا تعرف الغروب أو

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الزوال ولا يصبها الكسوف، فهى دوما فى أوج بهائها، ومعنى ذلك أن عالم المدينة الفاضلة هو عالم البهجة والسعادة واليقين الذى لا يشوبه ظل من كدر أو شك.

ومن أجل ذلك الاختلاف البين بين العالمين الذى تجلى عبر هذه الثنائيات الضدية، آثر الشاعر أن يجعل مقطع الفردوس مختلفا عن سائر مقاطع القصيدة، ويتجلى هذا الاختلاف فى أمرين:

١- تنتهى المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة بجمل خبرية، على النحو التالى:

المقطع الأول:

لا أمن الدليل حتى لو تشابهت علىّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

المقطع الثانى:

حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم

المقطع الثالث:

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم

غير أن المقطع الرابع، وهو آخر مقاطع القصيدة، ينتهى نهاية مغايرة، إذ ينتهى بمجموعة من الجمل الإنشائية الاستفهامية:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل؟
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

فكل المشاهد التى تمثلها مقاطع القصيدة الأولى تبدو يقينية موثوقا منها يقطع الشاعر بها، ومن ثم عبر عنها بالجمل الخبرية التى تنقل لنا ما يراه ويثق فى تحققه، غير أنه يدرك أن عالم الفردوس، ذلك العالم الذى لم تطأه قدمه، عالم البراءة والخير الكامل، ما يزال فى منطقة التساؤل، لا يدرى أيدركه أم يعجز عن إدراكه، بل لا يدرى هل وجوده حق أم أنه أضغاث أحلام، أو خيال شاعر يعجز عن تغيير واقعه، فيفر إليه بخياله.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على أن الشاعر حين يكرر السؤال الأخير: أم أنت حق؟ كأنما يتشبث بوجود هذا العالم الفاضل، إنه ينفى كونه وهما، وهو ما عبر عنه بجملة استفهامية واحدة، ويرى كونه حقيقة، وقد عبر عن ذلك بجملتين، كأنما ذلك هو ما يؤمن به أو ما يرجو أن يكون.

٢- تنتهى المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة بروى متشابه، على النحو التالى:

المقطع الأول: وظهرها الكتوم

المقطع الثانى: أو رجوم

المقطع الثالث: بعثى المقيم

غير أن المقطع الرابع يأتى مختلفا، إذ تتخذ نهايته رويا جديدا: أم أنت حق؟

وهذه الجدة، فى الجمل الإنشائية فى مقابل الجمل الخبرية، وفى الروى الجديد مقابل الروى المتشابه المكرر، تعنى أن عالم الفردوس الذى يختص المقطع الرابع بالحديث عنه هو عالم مختلف كل الاختلاف، وقد تجسد هذا الاختلاف الدلالى فى اختلافه تركيبيا وإيقاعا، الأمر الذى يؤكد من كل وجه أن رحلة الشاعر إنما هى إلى عالم مغاير.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣ - عزف على وتر الطفولة

إبراهيم دقينش

مازلت هنا فى الوحدة يأكلنى الضجر
أو لم يكن الميعاد هنا؟
فى ظل جدار مهدود
قد قام على عرصات ظلال مقبورة
فى حارتنا القفراء بدور مهجورة
حيث الرفقاء وحيث نشأت معى
ولعبت معى
.. فى الوحل . وقد عرينا أقداما مهزولة
حتى هبط الغسق الساجى
فهمست: آبي قد عاد مع الليل الداجى
أواه! آبي قد عاد مع الليل الداجى
وجريت وذيل قميصك فى فمك الوردى
ولهاثك يفضح فغمة أغصان مُلد
ورجعت أنا وحدى للبيت لكراساتى المعلونة
لصياح آبي ... لعصا أمي
لعواء كلاب مجنونة
للوحدة اقضم أيامي
لغدى ...
وغدى شئ مبهم
قد خط براحة كفى كالطلسم
وأماسينا بالحارة فى رمضان
نلهو بفوانيس خضراء نؤرجحها
فينوس الظل على الجدران

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يندا ح ظلالا ساذجة
وتمر أمامي فى سأم
أو لم يكن الميعاد هنا؟
أو لم يكن الميعاد هنا؟
* * *

وحوينا الدار
وحدونا للمحروسة بنت كريمة جدة عمة
خالة بنت شقيقة ست الدار
وملأنا الحجر زبيبا .. تينا . تمرا أو حباتٍ
من عنبات
أو ثمرات ملتصقات فى تجويف من قشر الرمان
وجلسنا فى مصطبة الحارة
نلهو.. نلعب .. نمرح .. نأكل .. نمضغ .. ننحت فى قشر الرمان
ونقص حديث الساحر فى جبل الدخان
قال الراوى: كان ويا ما كان
فى ماضى عصر واوان
يحلو القول بذكر المختار العدنان
كان الساحر يسكن فى جبل الدخان
يحمل وجها ابشع من وجه الشيطان
كان نحيلا أعجف أحدب أقور أفطس
أصفر أدرد مشقوق الأذنين
مهدول الكتفين
معوج الساقين
سر القوة فى عينية الثاقبتين
يثقب صدر الليل بلمح من عينية الخارقتين
ويذيب الصخر
على شؤبوب يطفر من بين الهدبين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فى ليلة صيف
ذات مساء
خرج يسيح بأرض الله فأبصر عن بعد قصر المرجان
ورأى فى شرفته بنت السلطان
أبصرها تغزل من ضوء النجمات وشاحا لأبيها السلطان
وتضم النسمة فى مسرى أنفاس العطر الهائم فى حب وحنان
وتغنى فى شدو كهديل النور إلى البدر النشوان
وترش الومض على خدر الليل الوسنان
وتناغى طيف شعاع الفجر الهانئ فى حضن الأحلام
اختبل الساحر حين رمته سهام عيون البنت
اهتزّ .. ارتجّ .. اهتاج .. انتفض وهبّ
انتفخ فصار بحجم الكون اختطف البنت وطار إلى جبل الدخان
وهناك يريق النور على قدمى بنت السلطان
ويصوغ نجوم الليل قلائد كى ترضى بنت السلطان
أيكون الساحر يا أطفال أحب ؟
أنصدق أن الساحر يا أطفال يحب
قال الراوى: نفتح قوسا
نستأذنكم بضع ثوانٍ
نقطع خيط دراما القصة ثم نعود لنكمل
بعد سؤال .. أو أسئلة.. هل من يسأل؟
قال صغير منا : كل الناس تحب
فلماذا الساحر ليس يحب ؟
أوليس الساحر يحمل قلبا مثل قلوب الناس يحب
قال الراوى: كل الناس تحب
لكن الساحر يا أطفال يبيع الحب
قال صغير آخر:
نعرف أن الحَبّ يباع بسوق الحَبّ.. بالقدح وبالإردب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لكن كيف يباع الحُبّ .. وأين يباع الحُب؟
الحب يباع بسوق الوهم .. سرابا .. زيفا .. طى حجاب
بين شراب .. تحت تراب .. فى ورقات مهترئات
فى كلمات منبهمات .. تكتب فى نغمشة مثل دبيب النمل بلون الدم
تقرا أو لا تقرا
تفهم أو لا تفهم ..لكن .. ليس الساحر يا أطفال يحب
قال صغير آخر: ماذا يعنى الحب ، وهل سنحب ؟
قال الراوى: لما تكبر يوما سوف تحب وتعرف كيف يكون الحب
الحب نعيم .. أما رقّ جحيم .. أما اربدّ يساوى الدنيا
فى رقتها .. فى بسمتها .. فى ضحكتها ..
فى نضرتها .. فى جلوتها لكن .. آهٍ من رِدّته ..
أو غدرته أو غضبته
فانهل من ينبوع الحب ورفرف فوق ضفاف الحب
ولكن ..
احذر أن يطويك الحب بقاع الجب
قلنا: عد لحديث الساحر مع بنت السلطان
قال : نسيت .. قطعتم حبل حديثى .. صمتا كى أتذكر
ماذا كنت أقول؟
قلنا: كنت تريق النور على قدمى بنت السلطان
وتصوغ نجوم الليل قلائد كى ترضى بنت السلطان
قال الراوى:
لست أنا .. بل كان الساحر
قلنا: نعرف .. اكمل .. قال : كأنى جعت فهاتوا
قلنا: خذ .. بالسم الهارىء
قال: نعم .. ومضى يأكل ..
قلنا: أنت شبعت فاكمل .. قال: أكاد أكون شبعت
نعم .. ومضى يحكى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قال : بكت بنت السلطان
ذرفت دمعة حزن
راحت تنمو تكبر .. تعلو .. حتى صارت كالطوفان
ولكن الساحر فى لحظات
كان قد ابتلع الطوفان
ضحكت بنت السلطان
ضحكت .. لما رأت الساحر يفغر فاه
ليبتلع الطوفان
لمع النور بثغر البنت وشعّت لؤلؤتان
ومضة نور فرت من لؤلؤة
راحت تمرق .. تبرق .. تلمع .. تسطع
رفت .. لفت .. دارت .. طارت ..
حطت فوق جبين الساحر
شلّت نبض شعور الغدر .. استلت روح الشر
نجت بنت السلطان
بالبسمة يا أطفال نجت بنت السلطان
عادت تشدو بترانيم
كغناء الحور
وتهدهد لحن الحب على نغم الناى المسحور
وترقرقُ وشى سناها
فى ينبوع النور
وتلم نديف شعاعات بعثرها شلال الضوء المنثور
تذروه على ربوات العطر .. على موجات عبير
فيهيم على عتبات الروض
على شطئان بحور
ويرف على هضبات النور
يتوج أكمام ورود وزهور

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتغنى للعشاق
فتخضر قلوب العشاق على مر عصور ودهور
* * *
وانفض السامر .. عاد الصبية
عدت أنا وحدى
للوحدة اقضم ليلى .. أمضغ نبضى
أقبع فوق فراشى
أغفو .. احلم بالإبحار إلى قصر المرجان
لأبصر عن قرب بنت السلطان
* * *
ولأني لست الساحر حتى اسكب ذوب النور
على قدمى بنت السلطان
ولأني لا امتلك نجوم الليل قلائد اهديها بنت السلطان
فسأحمل للحورية زهر الفل وأعواد الريحان
وأصوغ الحب نشيدا يحمل كل صبابات العشاق ..
ينساب نديا ..
عذبا كالنبع الرقراق.. أهديه شجىّ اللحن
رخيم النبر شفيف الطهر إلى كل العشاق..
كل العشاق .
* * *

التحليل:

تبدأ القصيدة من الحاضر ثم يعود الشاعر إلى زمن الطفولة كما يعود فى الوقت نفسه إلى مكان الطفولة يتذكر الأوقات السعيدة التى قــضاها فــى صـــحبة رفقائه ومحبوبته.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نحن فى مطلع القصيدة إذن فى زمن الحاضر الذى يحس الشاعر فيه بالوحدة والضجر، ويتساءل: ألم تكن مشاعرى حين كنت فى هذا المكان فى الزمن القديم مختلفة، فمالى إذن أشعر بالوحدة ومالى يتملكنى الضجر.

هذه البداية تعيدنا لا محالة إلى بدايات القصيدة العربية القديمة، لكنها عودة على غير طريقة البارودى وشعراء البعث؛ إذ كان البارودى قد استعار قناع الشاعر الجاهلى وَتَلَبَّسَتْه القصيدة القديمة من كل وجه، فاستعارها فى مفرداتها وتراكيبها وصورها. غير أن موقف قصيدة "عزف على وتر الطفولة" مختلف، إن الشاعر يمد جسوره مع القصيدة القديمة ويبقى، مع ذلك، مختلفا، هى كالنص الشعرى القديم عَوْدٌ إلى الزمن الماضى وإلى أطلاله. وعَوْدٌ إلى مكان البراءة والطهارة والصفاء، عَوْدٌ يشعر معه الواقف على الديار بالوحدة والضجر، ويندفع كالشاعر القديم إلى التساؤل. ومع ذلك يتخذ فى هذا الوقوف لغة مختلفة وبناء شعريا مغايرا وطريقة فى الكتابة جديدة، يبدأ الشاعر بوصف المكان، كما كانت تفعل القصيدة القديمة، ويبدو المكان كأنه طلل:

فى ظل جدار مهدود
قد قام على عرصات ظلال مقبورة
فى حارتنا القفراء بدور مهجورة..

ومع ذلك فإن هذا المكان يحمل وجهين متغايرين، فهو يبدو فى ظاهره فقيرا، ولكنه مع ذلك ثرى بما يحتويه من غنى المشاعر، ويبدو فى ظاهره مهجورا، ولكنه رغم ذلك ممتلئ بألوان شتى من الحياة، ويبدو فى ظاهره كئيبا، ولكنه فى حقيقته يضم قوما سعداء.

بدأ الشاعر بالمكان، ثم ينتقل منه إلى من يحل فيه، وذلك أمر ستجرى عليه القصيدة بعد ذلك:

"حيث الرفقاء وحيث نشأت معى
ولعبت معى..
فى الوحل، وقد عرينا أقداماً مهزولة"

هذه الثنائية التى يقيمها النص بين المكان من ناحية ومن يسكنه من ناحية أخرى، وبين حياة الفقر والشقاء التى تلوح فى الظاهر، وحياة السعادة فى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجوهر، يأتى من بعدها ثنائية أخرى، هى ثنائية سرعة الإيقاع وبطئه، إذ كان الإيقاع بطيئا فى مقطع الوصف حين يصف الدار، ولذلك كثر استخدام الوصف الذى يؤكد بطء الإيقاع: جدار مهدود، ظلال مقبورة، حارتنا القفراء، دور مهجورة، أقداما مهزولة، الغسق الساجى، الليل الداجى، ثم يسرع الإيقاع حين ينتقل السرد القصصى من الوصف إلى تصوير حدث عودة البنت - وقد أدركها المساء - إلى بيتها، وهى تخشى من عقوبة الأب:

وجريت وذيل قميصك فى فمك الوردى
ولهاثك يفضح فغمة أغصان ملد

غير أن هذا الإيقاع السريع يعود ثانية إلى بطء، حين يصور السرد الشعرى عودة الطرف الآخر: الولد، إلى البيت، أما البنت فقد أسرعت، ولكنه عاد يجرر قدميه لا يرحب بالعودة، وتجاوب الإيقاع معه، فجاء بطيئا.

ورجعت أنا وحدى للبيت لكراساتى الملعونة
لصياح أبى. لعصا أمى ..
لعواء كلاب مجنونة ..
للوحدة .. أقضم أيامى ..
لغدى ..
وغدى شئ مبهم
قد خط براحة كفى كالطلسم

ولأن الطفل يجرر قدميه فإنه يجرر كلماته، ولذلك يلجأ السرد إلى نوع من التكرار الذى يصور هذا الإيقاع البطئ، فيؤكد الضمير: رجعت أنا، ثم يؤكد عودته وحده: وحدى، ثم يكرر حرف اللام فى، للبيت، لكراساتى، لصياح، لعصا، لعواء، للوحدة، لغدى، ثم يستخدم الوصف: كراساتى الملعونة، كلاب مجنونة، شئ مبهم .. وكل هذه الوسائل اللغوية من تكرار ووصف جعلت الإيقاع بطيئا ليتلاءم مع حالة الحزن والوحدة التى آل إليها.

غير أن الشاعر يعود بعد ذلك ليقدم صورة أخرى للماضى، فلقد كان الماضى موزعا حسبما يكشف عنه المقطع السابق بين نهار يمتلئ بهجة ولعبا واجتماعا، وليل تسكنه الوحشة والوحدة والملل. ومع ذلك فقد كان الماضى جميلا

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كله، وكانت أمسياته جميلة، فلقد جمع الماضى الحُسْنَ من أقطاره، صبحا ومساء، ولذلك فكأن الشاعر يستدرك حين يشير إلى أن أمسيات الماضى لم تكن قبيحة كما يظن، بل كانت عامرة:

وأماسينا بالحارة فى رمضان
نلهو بفوانيس خضراء نورجحها
فينوس الظل على الجدران
يندلح ظلالا ساذجة

وثمة مفارقة يعقدها الشاعر بين الوصف "خضراء"، ووصف الحارة "القفراء"، بأنها ذات ظلال مقبورة ودور مهجورة، ثمة جدل بين خضرة الفوانيس، وقتامة الدور وكدرتها، وكأنما هذه الخضرة تحاول أن تقاوم هذه الظلال الكئيبة، وكأن النور المنبعث من الفوانيس يسعى إلى أن يدفع هذا الظلام ويطرده.

ومن الطبيعى أن يأتى الإيقاع سريعا لأننا سننتقل إلى حياة جديدة ذات بهجة لا تُحَدّ.

ولكن الشاعر يعود من جديد إلى الحاضر، فيعود إلى تكرار تساؤله عن سر حزنه فى الحاضر، وقد كان الماضى فى هذا المكان نفسه جميلا.

ولذلك يعتصم بالماضى، ويعود إليه يستكمل مشهد الأمسيات الرمضانية:

وحوينا الدار ..

ويأتى الإيقاع سريعا حين يذكر الأغانى التى يغنيها الأطفال وهو غناء طفولى عابث يخرج عن حدود الواقع لا يقيم وزنا للحدود التى تقيمها الحياة أثناء النهار، فعالم الأطفال برئ لا يعرف إلا الانطلاق وعالم الكبار لا يعرف سوى الحدود:

وحدونا للمحروسة بنت كريمة جدة عمة خالة بنت شقيقة ست الدار.

وتبدو اللغة وكأنها تنقل حركة تقافز الأطفال وانطلاقهم:

وملأنا الحجر زبيبا .. تينا .. تمرا أو حبات
من عنبات
أو ثمرات ملتصقات فى تجويف من قشر الرمان
وجلسنا فى مصطبة الحارة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نلهو .. نلعب .. نمرح .. نأكل .. نمضغ .. ننحت فى قشر الرمان

إنها حياة عامرة بالحركة، ولذلك فإن الشاعر يحذف حروف العطف التى من شأنها أن تعطل تدفق السرد، وهى حركة لا تتوقف حتى أثناء الجلوس، فهو ليس جلوس الساكنين الملتزمين الجادين، بل جلوس الحركة العابثة المتقافزة، وهى حركة سريعة، ولذلك مالت اللغة إلى الإسراع بالإيقاع عبر الجمل المتناهية فى القصر المتتابعة المتلاحقة حتى تستطيع متابعة هذه الحركة التى تتم، على تعدد أفعالها، دفعة واحدة. ثم تدخل إلى السرد شخصية جديدة، هى الراوى يقص عليهم حكاية الساحر مع بنت السلطان. وتبدأ حكاية الراوى بالإشارة إلى الزمان:

كان ويا ما كان

فى ماضى عصر وأوان

كما تنتهى كذلك بالإشارة إلى الزمان:

فتخضر قلوب العشاق على مر عصور ودهور

على أن ثمة اختلافا بين الزمنين، فالزمن الذى تبدأ به هو زمن الماضى لأنه سيقص حكاية تنتمى إلى الماضى، ولكن زمن النهاية منفتح على المستقبل ولذلك فهو ممتد متصل، ومعنى ذلك أن هذه الحكاية التى يقدمها الراوى هى حكاية كل زمن وإن انتمت إلى نقطة محددة فى الماضى، وهى لذلك ذات أبعاد رمزية تتجاوز إطارها الزمنى المحدود.

بالإضافة إلى ذلك، فهذه حكاية داخل الحكاية، فهناك حكايُةٌ أُمٌّ تتناول زمن الطفولة ويحكيها الرجل الذى كان طفلا، تتوالد منها حكاية صغرى يقصها الراوى، وهى محصورة داخل رواية الرجل/ الطفل التى بها يبدأ النص وينتهى.

وتبدو حكاية الراوى ذات بعد أخلاقى روحى، وذات بعد رمزى، لذلك يستهلها بالصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم. إنها ليست لتزجية الوقت بل تقدم درسا للأطفال، ويتخذ الراوى عبر الحكاية دورا يمتعهم ويفيدهم فى آن ، فالحكاية لذلك أشبه بحبة الدواء المغلفة بالسكر، ويبدأ فى تقديم الشخصيات فيقدم شخصية الساحر وهو لا يمثل نفسه من حيث هو فرد، بل يمثل نمطا، إنه يرمز إلى الشر، ولذلك كان من الطبيعى أن ينعكس هذا على أمرين:

١- المكان الذى يسكنه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢- ملامحه وهيئته.

فالمكان الذى يسكنه ليس نقيا جليا وضيئا بل هو مغلف بالضباب والدخان، ومعنى ذلك أننا بإزاء شخصية غامضة لا تعرف الوضوح أو الصفاء، ثم يذكر صفاته الجسدية، التى تتمشى مع كونه رمزا للشر، فوجهه أبشع من وجه الشيطان، ثم يمنحه الراوى أسوأ الصفات، فلقد بلغ أقصى درجات النحول، وهو بارز الجبهة، له نتوء بارز فى ظهره، يكاد أنفه يلتصق بوجهه، أصفر اللون، بلا أسنان، وأذناه مشقوقتان وكتفاه مهدولان، وساقاه معوجتان، وهو مع ذلك كله قوى، تتركز قوته فى عينيه ذواتى القدرة الأسطورية على النفاذ فيما تقع عليه.

وقد رأينا الشاعر، على عادته، يبدأ بذكر المكان: جبل الدخان، ثم يتكلم عمن يسكنه: الساحر.

والإيقاع فى هذا الجزء سريع، لأن الشاعر يريد أن يقدم الساحر كما لو كان عاصفة هوجاء، بعد ذلك يأخذ الإيقاع فى البطء، لأن الشاعر يريد أن يصوره حياة أخرى من نوع مختلف وشخصيتين متغايرتين، فثمة شخصية أخرى طاهرة نقية تحيا حياة هادئة وديعة، لابد من وجود مثل هذه الشخصية حتى يتحرك السرد ويحدث الصدام أو الصراع بين العالمين المتناقضين. ويبدأ الشاعر من جديد بالمكان، وهو هذه المرة قصر المرجان، وهو رمز للوضوح والنقاء والصفاء والطهارة فى مقابل الغموض والشر والكيد والزيف الذى يمثله جبل الدخان، ثم ينتقل الشاعر إلى من يحل بالمكان، كما هى عادته، إنها بنت السلطان التى تحمل صفات مغايرة للساحر، فهى ترمز إلى الخير، ولم يشر الشاعر إلى أنها خيرة، بل عرفنا ذلك من طبيعة المكان الذى تقيم فيه، ومن طبيعة العمل الذى تمارسه، ويأتى الإيقاع بطيئا فى هذا الموضع نتيجة لما يلى :

١- طول الجمل.

٢- كثرة حروف المد.

٣- كثرة الصفات.

مما يشيع جوا من السكينة والسلام، وتأكد ذلك باستخدام حرف السين وهو حرف مهموس وقد تردد كثيرا: "وتضم النسمة فى مسرى أنفاس .." لأنه يقدم نوعا من الحياة التى لا تعرف ضجيجا، ولا تعرف إلا الهمس.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نحن إذن أمام شخصيتين يمثلان طرفى ثنائية حدية، الهدم / البناء، إذابة الصخر/ غزل الوشاح، شخصية تتصادم مع الآخر، وأخرى تفنى حياتها من أجله ساعية إلى إرضائه، الساحر على عداء مع الطبيعة والبشر كلهم، والبنت تقيم علاقة محبة مع الطبيعة والبشر، تتآخى مع الكون.

بعد ذلك يميل الإيقاع إلى السرعة حين يتصادم عالم الشر مع عالم الخير، ولهذا يستخدم السرد جملا قصيرة متلاحقة، لا يستطيع الشر أن يتعايش مع الخير، تسيطر عليه شهوة الامتلاك، فيختطفها على نحو مباغت، ويعبر عن ذلك من خلال عدد من الأفعال التى تتصاعد حتى حدث الاختطاف،

اهتز .. ارتج.. انتفض وهب

انتفخ .. فصار بحجم الكون .. اختطف البنت وطار إلى جبل الدخان

وقد أسهم فى الإحساس بسرعة الإيقاع، بالإضافة إلى قصر الجمل، غياب الوصف وغياب حروف العطف فى غالب الأحيان وكأن الشاعر (عبر صوت الراوى) يقول: أيها الأطفال، انتبهوا، خذوا حذركم، أنتم مقبلون على عالم ملئ بالشر. انظروا! ماذا جنت هذه المسكينة التى لم تقدم سوى الخير. هذا هو الدرس، ينقله إليهم الراوى من خلال بنت فى سنهم تحمل من الصفات ما يحملون.

ثم تعود الجمل الطويلة وحروف المد والإيقاع البطئ ليصور جهد الساحر فى استرضاء بنت السلطان، يريد أن يجتذب الخير إلى عالمه، وهنا يتساءل الراوى: أيكون الساحر يا أطفال أحب؟، هل يتحول الشر إلى خير.

وهنا يعمد الراوى إلى حيلة، إنه يوقف السرد عند جزء حرج مهم من الحكاية تتقطع عنده أنفاس الأطفال الذين تحلقوا من حوله وتركزت أبصارهم عليه، وعمل خيالهم بنشاط فى تمثيل الصورة، يريدوا أن يعرفوا مصير البنت، وكأنهم يريدون معرفة مصيرهم، والراوى يدرك ذلك.

هذا لون من ألوان الحكاية الشفوية يعتمد على الحوار بين الراوى وجمهور المستمعين إليه، قد يتوقف السرد، ويتبادل الطرفان الأسئلة والأجوبة، كما أنه بذلك يريد من الأطفال ألا يكتفوا بالتلقى السلبى، وأن يُعْمِلُوا فكرهم فيما يستمعون إليه، وتأتى إجابة الأطفال كاشفة عن براءتهم: كل الناس تحب، فعالم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطفولة لا يعرف الانقسام، ولا يعرف سوى الحب، وهذا هو ما يريد الراوى تصحيحه. "كل الناس تحب" هذا هو منطق الطفولة، ولكن للراوى العليم بكل شئ الذى يضع قناع المعلم لتلاميذه المستمعين إلى الحكاية - منطقا آخر، فلقد تحول الحب من عاطفة بريئة إلى سلعة تباع وتشترى على يدى عالم الأشرار، ومن هنا فإن الراوى، يمارس ما يمارسه سقراط فى حواراته، إنه يزلزل اليقين الذى استقر لدى المستمعين إليه الذين يظنون أنه يعرفون ما يُسْأَلون عنه، ويظهر محاورهم فى مظهر من يفيد منهم، ثم يكتشفون أن معرفتهم التى كانوا يظنون أنها حق إنما هى عرى يسعون إلى ستره، ولهذا يقدم الراوى / الفيلسوف مفهومه للحب بعد أن أظهر لهم جهلهم بمفهومه الحقيقى .

غير أن الراوى لا يمارس لعبة السؤال والجواب لهذا السبب وحده، وإنما لأنه يريد كذلك ابتزاز الأطفال، وابتزاز تطلعهم إلى المعرفة، إذ يبدو أن عينه مصوبة دائما إلى ما يمتلئ به حجر كل منهم من أطايب الطعام التى يسيل لها لعابه، وهو يعرف أن الطفل حريص كل الحرص على ما يمتلكه، ولذلك يصعب أن ينتقل ما فى حجره إلى فم الراوى، ولهذا آثر أن يوقف السرد عند هذه اللحظة الحرجة حتى يجد الأطفال أنفسهم مضطرين إلى التخلى كرها عن طعامهم مقابل الحصول على طعام الحكاية:

قال: كأنى جعت، فهاتوا

قلنا: خذ، بالسم الهارئ ..

ويعاود الراوى السرد: نحن أمام قوتين، الخير / الشر، أيهما ينتصر، هذه هى بقية الدرس: الخير على ضعفه قادر على النصر، ولهذا يسرع الإيقاع حين يصور هذا النصر.

وَمْضَةُ نور فَرَّتْ من لؤلؤة راحت تمرقُ تبرقُ تلمعُ .. تسطعُ

رفتْ .. لفتْ .. دارتْ .. طارتْ ..

حطت فوق جبين الساحر

شَلَّتْ نبض شعور الغدر

اسْتَلَّتْ روح الشر

نَجَتْ بنت السلطان

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويسرع الإيقاع لقصر الجمل وغياب حروف العطف، نجت البنت وعادت إلى عالم الصفاء والسكون والهمس فعادت اللغة من جديد إلـــى الإيقـــاع البطـــئ والجمل الطويلة وحروف المد الكثيرة.

ومع إسدال الراوى للستار كان لابد لاجتماع الأطفـــال أن يـــنفض، وأن يعود الطفل إلى بيته، ولكن الراوى كان قد نجح فى أن يضع بـــذرة الحـــب فـــى قلوب أطفاله، وأن ينقلهم من حال الطفولة التى لا تعرف معنى الحب إلى مرحلـــة النضج، ولهذا استقر فى قلب الطفل منذ ذلك الحين أن يحلم بالإبحار إلـــى قـــصر المرجان ليهدى محبوبته زهر الفل وقصائد الشعر وهذا العزف الجميل على أوتار الطفولة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤ - الصباح الجديد

إبراهيم دقينش

سبحانك باسمك يسعى الكل.. ويحيا الكل
تبارك مجدك يا رحمن .. سكبت النور على الديجور
فلاحت أضواء الفجر .. وتهادت أنفاس الصبح
وانساب الطل.. وسلسل فيح العطر على الربوات
وفجر ينبوع الرحمات .. وضَمَّخَ أرجاء الكون
وامتد شعاع الشمس يهدهد أعطاف الدنيا
والتفّ وشاح الدفء على الأفق
وتناغى الطير ، ورفرف فى الأجواء
وهفهف يلثم أهداب النور
مرحى للعطر وللطل
مرحى للنور الوضاح
سبحانك سبوح سبوح
سبحانك قدوس قدوس

* * *

مرحى للروض ينور فيه الزهر على الأفنان
ويهفو الورد على الأكمام .. لهينمة الأنسام
لخفق جناح العصفور النشوان
يسقسق للصبح النادى.. ويرف على الجدول
يستاف الشهد من النبع السارى
ويحط على النبع المخضل
كلمح الظل
ويقفز فوق الدوح .. يغنى للوشى الذاهى
سبحانك سبوح سبوح
سبحانك قدوس قدوس

* * *

مرحى للساقية المهجورة دبت فيها الروح

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فراحت تروى الأرض برياها
فاكتست الأرض بسندسها .. لما انتعشت من خمر حُميّاها
فاخضر الزرع بها .. واهتز لها .. وربا .. ونما .. وزها .. وزكى
وامتد وطال ..
ومال مع الظل الممدود .. ورفّ على الغصن الميّاس
وهام على ساق .. يستاف الطل ويضحك للنور
سبحانك سبوح سبوح
سبحانك قدوس قدوس

* * *

مرحى للراعى ينفخ فى الناى المبحوح
فيصغى الكون لشدو الناى .. على بحات ثغاء شياه منثورة
تلهو وتعربد تحت سماء مصقولة
فى سرحتها تتوقف تحت السفح
وتقفز فوق التل .. وتهبط للمرج المخضر
لترعى فى جنبات السهل وتمرح فى الوادى
سبحانك سبوح سبوح
سبحانك قدوس قدوس

* * *

مرحى هذا الصياد غدا
واستفتح باسم الله ومدّ شباك الصيد على النهر
ومضى يغدو ويروح على الشط المهجور
ليقبس فيض الرزق من المجهول .. من الغيب
وهناك هناك على البعد النائى يرنو لشراع
يرعى النور ويسبح فى اليم
وتجاوبه أصداء هرير الماء على رنات المجداف
سبحانك سبوح سبوح
سبحانك قدوس قدوس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

* * *

سبحانك جل جلالك فى ملكوتك

يا ذا النور ..

سموتَ سموتَ..

علوتَ علوتَ..

لتمنح دنيا الناس مزيد الحب .. مزيد النور

مزيد الخير على الأيام .. على الأعوام .. على الدهر

سبحانك سبوح سبوح

سبحانك قدوس قدوس

* * *

التحليل:

١ - البناء:

تلجأ القصيدة إلى التدوير، وهو أن تتصل الكلمات والجمل داخل النص الشعرى لتكون جملة واحدة ممتدة، وبناء على هذا فإذا كانت هذه القصيدة تتكون من ستة مقاطع، فإن معنى ذلك، أنها تتألف من ست جمل، إذ يتشكل كل مقطع من جملة واحدة.

ويتكون كل مقطع من حركتين، الأولى تتسم بالسرعة ويمثلها الجزء الأول من كل مقطع، والأخرى بطيئة تأتى فى نهايته.

وفى الجزء الأول من المقاطع جميعها سنجد الحركة تنتشر فى الكون ساعة تستيقظ الكائنات فتدب الحركة التى تشمل كل عناصر الطبيعة، ومن ثم يأتى الإيقاع راقصا مفعما بالحيوية.

وفى نهاية كل مقطع تميل الحركة إلى البطء، حين تفضى الحركة إلى سكون التأمل، إذ بعد أن يتحرك الإيقاع متسارعا وكأنه يجسد فرحة الكائنات بالصباح الجديد، ننتقل إلى هذا المقطع المتأمل الذى ينشر جوا من السكون والهدوء يؤكده كثرة حروف المد الطويلة.

سبحانك سبوح سبوح

سبحانك قدوس قدوس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتسم النص بنوع من الترجيع الصوتى والنحوى؛ فهناك نوع من تكرار الأصوات يتمثل فى: سلسل، يهدهد، هفهف، رفرف، يسقسق، كما يتمثل هذا الترجيع الصوتى فى الأفعال المضعفة: يرف، يحط، دبت، اخضر، فجر، وهى تشير إلى أفعال لا تحدث مرة واحدة، بل جدثت مرارا على نحو متكرر.

وأما الترجيع النحوى، فيتمثل فى:

١- توازن البنية التركيبية، حين تتوالى مجموعة من الجمل على نسق واحد، مثل:

- يسعى الكل ويحيا الكل
- فلاحت أضواء الفجر وتهادت أنفاس الصبح
- وامتد شعاع الشمس ..، والتف وشاح الدفء

٢- تكرار الجمل: حين تتكرر جملة الختام كأنما هى اللحن الأساسى للقصيدة بعد كل مشهد من مشاهد الصباح الجديد، ويقوم بدون الرابط بينها: سبحانك سبوح سبوح، سبحانك قدوس قدوس، وكأن التسبيح فعل لا يتوقف عنه الإنسان أمام كل مشهد من مشاهد الوجود.

وتبدأ القصيدة بمشهد عام يقدم صورة مجملة للكون، وللكائنات الإنسانية وغير الإنسانية، يمثل المقطع الأول لقطة بانورامية، ولهذا سنرى حضورا لكلمات عامة تتلاءم مع المشهد العام: الكل، أضواء، أنفاس، الربوات، الرحمات، أرجاء الكون، أعطاف الدنيا، الأفق، الطير، الأجواء، ثم تأتى المقاطع التالية ليقدم كل منها واحدا من مشاهد هذا الكون الكبير وهو يستقبل الصباح الجديد. ففى المقطع الثانى تتوقف الكاميرا أمام الروض، وفى المقطع الثالث تتوقف أمام الساقية المهجورة، وفى المقطع الرابع أمام الراعى وشياهه، وفى المقطع الخامس أمام مشهد الصياد، ولذا يرى حضورا لكلمات دالة على الإفراد فى هذه المقاطع، ثم ينتهى النص بما بدأ به، لنرى أنفسنا أمام مشهد عام مرة أخرى، وتعود القصيدة إلى حيث بدأت، كأنه يمهد للختام، ومن ثم تتوالى الكلمات الدالة على العموم: ملكوت، دنيا الناس، الأيام، الأعوام، الدهر.

وعلى هذا تبنى القصيدة على هذا النحو الدائرى:

مشهد عام ← مشهد خاص ← مشهد خاص ← مشهد خاص

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مشهد خاص ⟵ مشهد عام

عير أن هناك بالإضافة إلى ذلك نسقا يحكم ترتيب هذه المشاهد الجزئية يجعل من تقديم أحدها وتأخير الآخر منضبطا وفق منطق شعرى محكم، ويتبين ذلك حين نتأمل طبيعة هذه المشاهد الجزئية على النحو الذى وردت عليه فى القصيدة:

١- مشهد الروض
٢- مشهد الساقية المهجورة
٣- مشهد الراعى
٤- مشهد الصياد

ونلحظ أن هذه المشاهد الأربعة موزعة بالتساوى على نوعين:

١- **مشاهد طبيعية**: وتتمثل فى مشهد الروض ومشهد الساقية

٢- **مشاهد إنسانية**: وتتمثل فى الراعى والصياد

ولقد كان من الطبيعى أن يكون البدء بمشاهد الطبيعة البكر، إذ يبدو الكون فى غير حاجة إلى الإنسان، فالساقية المهجورة دبت فيها الروح أو بث فيها الله سبحانه الروح فراحت وحدها تروى الأرض بمائها المعطر، تكون الطبيعة أولا، ثم يعمرها الإنسان ويسعى فى جنباتها خليفة لله فى أرضه، ومن ثم يأتى مشهد الراعى والصياد عقب مشهدى الروض والساقية.

كذلك فإن هناك منطقا شعريا يحكم اختيار هذه المشاهد الطبيعية والإنسانية دون غيرها وترتيبها على النحو الذى جاءت به، مشهد الروض أول المشاهد الطبيعية والروض لا يحيا دون ماء، ولذلك كان مشهد الماء يندفع من الساقية المهجورة هو المشهد الملائم، وأما المشاهد الإنسانية فلقد قدم الشاعر الكون حين خرج من يد الله، والرعى والصيد هما أولى الحرف التى مارسها الإنسان الأول، بالإضافة إلى هذا، فإن الراعى والصياد هما أكثر الكائنات الإنسانية امتزاجا بالطبيعة، ثم إن هناك، فضلا عن ذلك، علاقة أخرى بين المشاهد الطبيعية والإنسانية تتجلى حين ننظر فى ترتيبها.

المشاهد الطبيعية :

١- الروض ⟵ ٢- الراعى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالحديث عن الروض فى بدء مشاهد الطبيعة يستدعى الحديث عن الراعى فى بدء المشاهد الإنسانية، لأن الروض يبدو بمثابة الفضاء الذى هيأه الله ليحيا فيه الراعى، كما أن الحديث عن الماء بعد ذلك يستدعى الحديث عن الصياد، ذلك أن الصياد يلتمس رزقه من الماء.

وهذا البناء المتسق للقصيدة هو تمثيل شعرى لهذا البناء العجيب فى الكون، فالكون يسوده النظام الذى لا يعرف الخلل، والقصيدة بما هى تصوير للكون، تسير وفق نظام لا خلل فيه، الكون يحكمه المنطق، والقصيدة بدورها يحكمها المنطق. وعلى هذا فإن بناءها ليس عشوائيا، بل هناك نوع من النظام يحكمها فى بدئها والختام. وفيما بين المبدأ والختام، على أنه فيما يبدو ليس ذلك البناء الذى تم اختياره بفعل الوعى الذى يضع للقصيدة مخططا مسبقا، وإنما هو عفوية الفن.

٢ - تجانس الكائنات:

نرى طوال القصيدة نوعا من الحب الروحى يجمع الكائنات على اختلافها، وهذا الحب يرجع إلى أن هذه الكائنات تنتسب إلى مصدر واحد، هو الإله الواحد خالق الكون، ثم غدا الكون متجانسا متناغما، صدرت حركة كائناته جميعها عن فعل إلهى واحد، كان بمنزلة كُنْ، فكانت حركة الكون، يتمثل ذلك فى فعل: سكبت النور على الديجور، فالله هو الذى أضاء الكون من فيض نوره، فتتابعت من بعد ذلك الأفعال دون إبطاء أو إمهال: .. فلاحت أضواء الفجر وتهادت أنفاس الصبح / وانساب الطل وسلسل فيح العطر على الربوات / وفجر ينبوع الرحمات .. وضمخ أرجاء الكون / وامتد شعاع الشمس يهدهد أعطاف الدنيا / والتفّ وشاح الدفء على الأفق / وتناغى الطير، ورفرف فى الأجواء / وهفهف يلثم أهداب النور. لا سبيل إذن إلى التصادم، لأن الفاعل واحد، وكل ما عداه مؤتمر بأمره ومرتهن بمشيئته .

ويتضح هذا التناغم جليا، فهناك نوع من السلام بين الكائنات: فالدفء يلف وشاحه على الأفق، مما يصنع نوعا من المحبة بين الدفء والأفق، ثمة دفء يسود الكون كله، لا وجود للصقيع. والطير لا يشكو من الصراع، بل يتحرك فى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

دنيا الله حركة فيها التآلف: "وتناغى الطير" ثم حلق منتشيا "يلثم أهداب النور " والعصفور بدوره "يسقسق للصبح النادى" ثم "يقفز فوق الدوح" يغنى للوشى الواهى".

وفى المقطع الرابع سنرى أمرا عجبا، فثمة فرقة موسيقية تتكون من المايسترو / الراعى، ومن أعضاء فرقته من الشياه ذات الصوت المبحوح، بَحَّةَ الغناء الشجى، تعزف الفرقة لحنا متجانسا لا يعرف النشاز، فصوت الناى مبحوح وكذلك صوت الشياه، وأما الجمهور فهو الكون يصغى للعزف الجميل المفعم بالنشوة والفرح حتى صار الزرع الذى ارتوى بالماء يضحك للنور:

مرحى للراعى ينفخ فى الناى المبحوح
فيصغى الكون لشدو الناى ..
على بحات ثغاء شياه منثورة
تلهو وتعربد تحت سماء مصقولة

وهذا التناغم نلاحظه كذلك فى مقطع الصياد، فثمة فرقة موسيقية أخرى، والمايسترو هذه المرة هو الصياد، كانما يعزف قطعة موسيقية: "وتجاوبه أصداء هدير الماء على رنات المجداف" كأنما تحول الكون كله إلى عزف سيمفونى حنون ولهذا اختار للماء صوت الهرير لأنه أكثر همسا من صوت الخاء، تشارك فيه كُلُّ الكائنات، يؤدى كُلٌّ دوره المرسوم فى تناغم.

كما يتحلى التناغم فى أمر آخر هو البناء المنطقى للنص، ذلك البناء الذى يحكمه توالى المقدمات والنتائج وفق منطق السببية، مثل:

سكبت النور على الديجور ، فلاحت أضواء الفجر ..

- دبت فيها الروح، فراحت تروى الأرض برياها، لما انتعشت من خمر حمياها، فاخضر الزرع بها.

- فاخضر الزرع بها .. واهتز لها
وربا ونما .. وزها .. وزكا .. وامتد وطال
ومال مع الظل الممدود .. ورف على الغصن المياس

(فهذه الأفعال تتوالى على نحو منطقى كل منها ناتج عن سابقه يتصاعد بالحدث السابق عليه ويمهد للحدث التالى له)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- ينفخ فى الناى المبحوح، فيصغى الكون لشدو الناى ..
- تهبط للمرج المخضر، لترعى فى جنبات السهل ..
- ويروح على الشط المهجور، ليقبس فيض الرزق ..
سموت سموت .. علوت علوت
لتمنح دنيا الناس مزيد الحب .. مزيد الخير .. مزيد النور ..
- على الأيام .. على الأعوام .. على الدهر

(يتقدم الزمن على نحو منطقى من الجزئى إلى الكلى ليمنح معنى الامتداد والاستمرار اللانهائى)

وبهذا تختلف قصيدة "الصباح الجديد" عن قصيدة "عزف على وتر الطفولة"، ففى قصيدة "الصباح الجديد" نرى الطبيعة ما تزال بكرا لم تدنس وذلك لهيمنة قوة واحدة على الأرض، هى قوة الخير، وفى قصيدة "عزف على وتر الطفولة" نرى قوة الخير وقد زاحمتها قوة أخرى رمزت لها القصيدة بالساحر، ومن ثم أفسد الخلق صنعة الخالق.

٣ - لغة القصيدة بين البدء والختام:

تلجأ القصيدة فى نهايتها إلى نوع من اللغة مختلف عن بدايتها، كانت فى المقاطع الخمسة الأولى تتكئ على لغة التصوير، تقدم لوحة عامة يسودها السلام، خلافا للغة التى يستعين بها المقطع الأخير، فهى لغة التقرير والمباشرة، ولذلك فإن المستوى الفنى لهذا المقطع أضعف من لغة المقاطع السابقة، ومن ذلك ما نلمحه من تكرار لا يضيف جديدا، فى قوله:

"سموت سموت .. علوت علوت .." فالمعنى واحد، واللغة كأنما تتحرك فى مكانها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قصيدة النثر

بداياتها وروافدها:

هى آخر الأشكال الشعرية ظهورا فى تاريخ الشعر العربى الحديث، ظهرت بداياتها فى الخمسينيات من القرن الماضى، ثم تبنت الدعوة إليها مجلة "شعر" البيروتية التى صدر عددها الأول ١٩٥٧.

وكان وراء ظهورها سببان رئيسيان:

الأول: التأثر بلون من ألوان الكتابة الصوفية ظهر فى القرن الرابع الهجرى ممثلا فى كتابات النِّفَّرىّ، وبخاصة فى كتابيه "المواقف" و "المخاطبات"، ويتخذ فيهما طريقة جديدة، لا هى تنتمى إلى الشعر بمعناه المتعارف عليه، ولا هى تتصل بالنثر بطرائق كتابته المعهودة، وإنما تسلك طريقا جديدة، وإذا كان القدامى قد نظروا إلى هذه الكتابات بوصفها نثرا، لأنها لا تنتسب إلى الشعر الذى يعرفونه، فإن الكتاب المحدثين بعدما تغير مفهوم الشعر أعادوا اكتشاف هذه الكتابات، وقدموها بوصفها عملا شعريا رائدا وملهما حفزهم إلى أن يستنبتوا هذا الشكل الشعرى الجديد فى تربة الأدب العربى.

الثانى: التأثر بالكتابات الشعرية الأجنبية التى أسست لهذا الشكل، وفى مقدمتها كتابات الرمزيين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر مثل بودلير ورامبو ومالارميه وفرلين، وكتابات الشاعر الأمريكى والت ويتمان فى ديوانه "أوراق العشب"، وقصائد الشاعر الفرنسى سان جون بيرس، والشاعرين اليونانيين كفافيس، وريتسوس.

وتأسيسا على هذين المصدرين، ظهر هذا الشكل الشعرى الجديد فى أدبنا العربى الحديث.

روادها:

وكان روادها فى الأدب العربى مجموعة من الكتاب السوريين واللبنانيين، من أهمهم محمد الماغوط وعلى أحمد سعيد (أدونيس)، وأنسى الحاج، ثم قدر لهذا الشكل أن ينتشر بحيث غدا أكثر الأشكال الشعرية شيوعا فى خارطة الشعر العربى المعاصر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جمالياتها:

١- تضرب قصيدة النثر عرض الحائط بالحدود التى وضعها النقد العربى القديم للتمييز بين الشعر والنثر، فالشعر عند النقاد العرب، بحسب تعريف قدامة بن جعفر، هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى(٧٢)، وأما قصيدة النثر فهى لا تقيم وزناً للوزن، ولا تعبأ بعروض الخليل، إذ يجاهد أصحابها للخروج الجذرى على النغم الشعرى الخليلى، وهذا فارق جوهرى يميز قصيدة النثر عن قصيدة التفعيله، فلقد كان شعراء التفعيلة حريصين على أن يؤكدوا انتساب قصيدتهم إلى أوزان الخليل، ومن هنا كان دفاع صلاح عبد الصبور عن شعره حين اتهم بأنه غير موزون، فكتب مقاله الشهير: "موزون، والله العظيم موزون!"، أما كتاب قصيدة النثر فهم يصرحون بألا صلة لكتابتهم بالأوزان الشعرية القديمة التى ظل حضور الشعر أو غيابه رهنا بحضورها أو غيابها. وهكذا ظهرت قصيدة تهدم الأركان الموسيقية التى أسست تقاليد القصيدة العربية منذ العصر الجاهلى لتكتب على الصفحة كما يكتب النثر، وتحاول أن تؤسس لنفسها إيقاعا مغايرا.

٢- البحث عن أشكال أخرى للإيقاع تستوعب التجربة الشعرية الجديدة وتثرى إيقاعات الشعر العربى، قائمة على التوازن بين الجمل أو التعارض بينها وعلى العلاقات بين الكلمات، وهى علاقات مفتوحة تختلف باختلاف التجارب والكتاب، إذ ليس هناك إطار أحادى جاهز يحكم الكتابة الشعرية سلفا على النحو الذى قننت له الموسيقى الخليلية، التى كانت وصفا للإمكانيات الموسيقية للشعر العربى، ثم سرعان ما تحولت إلى قانون ملزم للشعراء تقاس جودة شعرهم بقدر إذعانهم له.

٣- الإتكاء على مفهوم الشعر بوصفه قولا مُخَيَّلا بديلا من كونه قولا موزونا مقفى يدل على معنى، ومن هنا اعتمدت على الصورة الشعرية اعتمادا أساسيا.

---

(٧٢)انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ ، شرح محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، د.ت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤- كثير من قصائد النثر تستعين بالسرد وتتداخل معه، حتى تكاد تختفى فى بعض تجلياتها الحدود بين الشعر والسرد.

٥- الإمعان فى تقديم تفاصيل الحياة اليومية، بحيث غابت من كثير منها القضايا الكبرى التى كانت تشغل القصيدة العربية، كالقضايا المتصلة بالحياة والموت والمصير، والحرية والعدالة، والتفتت بدلا من ذلك إلى فتات الأحداث اليومية الصغيرة وإلى الحديث عن الجسد.

على أن ذلك لا يعنى أن كتاب قصيدة النثر قد توصلوا إلى وصفة جاهزة للكتابة تستند إلى معايير ثابتة مقررة؛ ذلك أن ثورتهم هى فى جوهرها كانت على المعايير الثابتة التى تغلق الباب أمام محاولات التجديد. ومن ثم فإن هذه الجماليات ليست سمة ملازمة لكل كتابات قصيدة النثر، وإنما هى ملامح تحضر بعضها حينا وتختفى حينا، ومن ثم فهى شكل مفتوح على إمكانيات جمالية شتى، كما أنها شكل مفتوح على إمكانيات إيقاعية مختلفة، ذلك أن كتابها لم يتنكروا للقصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة على نحو كامل، فقد تظهر إبداعاتهم فى هذا الشكل أو ذاك، وقد تزاوج كتاباتهم بين أكثر من شكل من أشكال الإيقاع.

أشكالها:

تتخذ قصيدة النثر طريقتين فى الكتابة:

١- أن تكتب فى شكل سطور تتفاوت طولا وقصرا، على النحو الذى تكتب به قصيدة التفعيلة.

٢- أن تكتب فى شكل فقرات متصلة، أو فقرة واحدة، كما يكتب النثر المألوف. والشكل الأول أشبه شئ بما كان يعرف بالشعر المنثور، والآخر هو أَمَسُّ رحما بقصيدة النثر.

نموذج من أدونيس:

يقول فى واحد من نصوص ديوانه "أغانى مهيار الدمشقى" (١٩٦١):

"أول النهار أنا وآخر من يأتى – أضع وجهى على فوهة البرق وأقول للحلم أن يكون خبزى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أرفع الفراشة بَيْرقاً أكتب عليه أسمائى.

شجرةٌ تُغَيِّر اسمها وتأتى إلىَّ، حجرٌ يغتسل بصوتى، سهرٌ يكتسى بأوراقى – هذه جيوشى وسلاحىَ العشب.

أنقشُ وجهى على الريح والحجر، أنقشُ وجهى على الماء، أسكنُ الأفق، وعلى جبينى قناع من الموج.

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى. هكذا لا أصل، ولكننى أضئ. إننى بعيد والبعيد وطنى.

أخلق وطناً صديقاً كالدمع.

الذين يلغمون قشرة العالم، المليئون كالجمر، الذين يتاخمون الأفق، الذين يغتصبونه ويضربونه حتى يدمى، الذين يتفيأون ظل الفراشات،

هؤلاء سميتهم بأسمائى .." (٧٣)

١ - الإيقاع:

يختار أدونيس لقصيدته الشكل الثانى من أشكال قصيدة النثر، إذ يؤلفها من فقرات مختلفة فى الطول، ولا يندرج وفق عروض الخليل، ولكن الشاعر يسعى إلى أن يستعيض عن هذا النغم القديم بنغم مغاير مستمد من هذا التوازن الذى يقيمه دون اصطناع بين الجمل:

أول النهار أنا

وآخر من يأتى".

كما يتبدى هذا التوازن فى قوله:

شجرة تغير اسمها وتأتى إلى،

حجر يغتسل بصوتى،

سهل يكتسى بأوراقى،

ثم يضمها معا فيقول "هذه جيوشى وسلاحىَ العشب"

---

(٧٣)أدونيس: أغانى مهيار الدمشقى، ضمن الأعمال الكاملة، ٣٢٧/١ – ٣٢٨، دار العودة، بيروت، ط خامسة، ١٩٨٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولا يعتمد التوازن بين الجمل على جماليات الكتابة القديمة التى تقيم التوازن على أساس من المجانسة الصوتية بين نهايات الجمل، ولكن المجانسة التى يصنعها الشاعر إنما هى مجانسة دلالية.

كما يتبدى هذا التوازن من خلال هذا الجناس الاستهلالى، بحيث تبدأ الجمل بدايات واحدة:

أنقش وجهى على الريح والحجر

أنقش وجهى على الماء

، **الذين** يلغمون قشرة العالم، المليئون كالجمر،

الذين يتاخمون الأفق،

الذين يغتصبونه ويضربونه حتى يدمى،

الذين يتفيأون ظل الفراشات،

ثم تأتى هذه الجملة الرابطة: "هؤلاء سميتهم بأسمائى".

٢ - الصورة:

ويحاول الشاعر أن يستعيض عن غياب الموسيقى الخليلية كذلك بالاعتماد على الصورة الشعرية وسيادة التخييل، ومن ثم يمتلئ النص بألوان المجاز الذى لا يتسم بالجزئية، أو التقليدية، وإنما تتلاحم الصور المجازية المتناثرة ليتكون منها مشهد كلى:

"أول النهار أنا وآخر من يأتى، أضع وجهى على فوهة البرق وأقول للحلم أن يكون خبزى".

إن الصورة تصنع عالما جديدا من ابتكار الذات الفاعلة يتخذ سمات مغايرة لما نعهده من مشاهد الواقع.

٣ - الحضور الطاغى للذات:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينتسب هذا النص، مع ذلك أو بسبب ذلك، إلى تقاليد الكتابة الرومانسية التى تجعل الذات محور العالم، وتجعلها من ثم محور القصيدة، ولهذا صار النص غناء بأفراح الذات أو عذاباتها، وقد صارت هذه الأنا ذات فاعلية تشكل العالم على النحو الذى تريد لأنها سيدة العالم، من ثم يقول أدونيس فى نص آخر: "فأنا مسيج بنفسى"(٧٤).

ويقول: "أنا الصارية ولا شئ يعلونى"(٧٥).

وعلى هذا فإن هذا التغنى بالذات الذى يشبه الغنائية الرومانسية القديمة تجعل قصيدة النثر، كما تظهر فى هذا النص، منتمية إلى تراثها الشعرى منفصلة عنه فى آن واحد، فهى لا ترفض التراث الشعرى جملة ولا تهدمه هدما كاملا، وإنما هى تحاول أن تتخذ من هذا التراث موقفا يستبقى على بعض عناصره التى تراها صالحة للحياة، ويتمرد على سائر هذه العناصر.

(٧٤)أغانى مهيار الدمشقى، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٢٧٩/١.

(٧٥)مفرد بصيغة الجمع، ضمن الأعمال الكاملة، م.س، ٧٢٦/٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شعر العامية

مر شعر العامية فى مصر بعدد من المراحل انتقل فى أثنائها من الشكل التقليدى للكتابة ممثلا فى الزجل الذى يتشابه مع الشعر العمودى الفصيح فى طريقة بنائه، حيث تتألف القصيدة من أبيات، كل منها يتكون من شطرين متساويين، وتتمثل هذه المرحلة فى كتابات رائد شعر العامية بيرم التونسى.

وانتقل شعر العامية بعد ذلك نقلة جديدة موازية للنقلة التى حدثت فى الشعر الفصيح، إذ انتقل من الزجل إلى قصيدة التفعيلة على يد فؤاد حداد وصلاح جاهين، ثم تلا ذلك جيل آخر أكسب شعر العامية مذاقا جديدا وانفتح على بيئات جديدة تعبر عنها واستلهم أغانيها وحكاياتها وأساطيرها، وتتمثل لدى سيد حجاب الذى عبر فى أشعاره الأولى عن مجتمع الصيادين فى شمال مصر،وبخاصة فى ديوانه الأول "صياد وجنية"، ولدى عبد الرحمن الأبنودى الذى جاء من الجنوب ليكون صوت الصعيد فى شعر العامية المصرية.

وتلا هؤلاء شعراء أضافوا تنويعات على موضوع القصيدة وشكلها، منهم ماجد يوسف، ثم اتخذت قصيدة العامية فى تجلياتها المعاصرة شكل قصيدة النثر، عند مجدى الجابرى ومن تلاه.

وهكذا شهدت قصيدة العامية المراحل نفسها التى مرت بها القصيدة الفصحى، من الشعر العمودى، إلى قصيدة التفعيله إلى قصيدة النثر.

وهذا هو نموذج من صلاح جاهين:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أهل الهوى

اللحم طين، والعروق دود من ديدان الطـين
آدم وحَـوَّا علـى أرض العـدم حـاطِّين
عـاقبهم الـرب .. أخـرجهم مـن الجنـة
آدم عَمَـل حُـضْن حَـوّا جنتـه وغنـى
الناس بتتهنى .. مهمـا يكونـوا مُنْحَطـين

* * *

الولف لو شاف وليفتـه ورا الجبـل هدمـه
يا ميت ندامـة علـى جبلـين واصـطدموا
اتهدّ مـنهم جبـل اسـمه هابيـل وانهـار
قابيل أخوه اللى قتله سـكب دمـوع أنهـار
واللى افتتن بالنهـار .. بالليـل يـا ندمـه

* * *

مرات عزيز مصر شابة وجوزها راجل كهـل
يوسـف حليـوة فلـسطين عـديم الأهـل
فؤادها قاد نار وصار تحت النهـود لاعـب
تهْبِشْ فـى يوسـف وتترجَّـاه وتـداعب
والعقل صاعب، لكين خلق المتاعـب سـهل

* * *

وفـى التـاريخ كليوبـاترا الأسـمرانية
كانـت غرامهـا غـرام اسـكندرانية
غرام عنيف له حفيف تعبـان ولـسعة نـار
من عشقها لحـسنها خافـت عليـه يحتـار
واختـارت الانتحـار .... المعجبانيـة

* * *

من برق سيف الجدع.. يطلع صـباح أملـه

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عنتر معنتر .. لكين مسكين أبوه هَمَلُه
بسيفه قدف فى بحر الدم عَدّاه عوم
ولجل عبلة وقُبلة منها ساد القوم
والحُرّ له يوم يدوق الشهد من عمله

* * *

عالم من الهمس من غير أمس من غير غد
الشمس ليلى.. القمر ليلى.. السؤال والرد
ليلى ومجنونها قيس هايم يقول: ليلى
دى مهما كانت لغيرى وقسمتى مايله
الروح مادام طايلة .. ما يهمش تنول اليد

* * *

عنتر من الغرب أسمر يندهوا له عطيل
كَلِّلْ على ديدمونة وشالها فى عنيه شيل
بياض عيونه لمع من ضى حلاوتها
ولاد حرام غيّروه .. م الغيرة مَوِّتها
والغيرة غَشْوتْها ما تفرق نهار من ليل

* * *

كل الأحبة على حبال الهوى طالعة
فاكرين نجوم السما شبابيك غرام والعة
انظر لروميو الجرئ طالع يشوف جوليت
تعرف بإن الغرام يكره بيبان البيت
وإن كنت حبّيت .. ما تهزمْ قلبك القلعة

* * *

الريح تباريح جريح ما ينتهى له أنين
حسن قتيل من سنين .. ونعيمة فى المجانين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على كل ملقــف هــوا .. يــسْتَنَّى تــسْتَنَّى
يجيلها صوت كلُّــه مــوت ويــئنّ لــه أنّــة
والحب له ناس فى جنة .. وناس غلبــانين

* * *

كان يا ما كان فيه ملك.. لكن ما لوش أحباب
عشق .. رمى التاج وعاش العمر كله شباب
فيه ناس يقولوا عليه مجنون .. وناس جاحد
وأنا أقول: أبيع عمرى كله بيوم غرام واحــد
دا الحب والحق واحــد يــا أولــى الألبــاب

* * *

التحليل:

٤ - الإيقاع:

نظمت القصيدة فى بحر البسيط وتتألف من عشرة مقاطع تختلف حــروف الروى التى ينتهى بها كل مقطع، ومع هذا الاختلاف، فإن هناك نــسقا موســيقيا واحدا تسير عليه منذ مبتدئها وحتى الختام، على أن اتفــاق حــروف الــروى لا يستبين من طريقة كتابة الكلمات، أو اتفاق شكلها المكتوب، وإنما يعتمــد التــشابه على طريقة نطق الكلمات، لأن الشعر العامى يعتمد على جماليات المشافهة بأكثر مما يعتمد على جماليات الكتابة، ومن هنا كان إقبال العامة على مثل هــذا اللــون من ألوان الشعر.

وتتخذ القصيدة شكلا موسيقيا مغرقا فى القدم، يعود إلى عــصر هــارون الرشيد، وكان يعرف بالمواليا، إذ كانت تتغنى به الجوارى فى ذلك العهــد أسًــى على المصير الفاجع الذى حل بالبرامكة، وظل هذا الشكل سائدا منذ ذلــك العهــد وعرف باسم الموال الذى تتجلى بنيته الموسيقية على هذا النحــو أ أ ب ب أ، وتُلْتَزم فى مقاطع الموال كافة، كما هو الحال فى موال أدهم الشرقاوى الذى يبــدأ على هذا النحو:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه أ

شبْه المؤيَّد إذا حفظ العلوم وتلوه أ

الحادثة اللّى جَرَتْ على سَبْع شرقاوى ب

الاسم أدهم لكين النقب شرقاوى ب

موالـــه أهل البلد جيل بعد جيل حفظوه أ

وكما هو الحال فى قصيدة "أهل الهوى" التى التزمت هذا البناء الموسيقى فحققت نوعاً من الإشباع لتوقع القارئ الذى بات يعرف مسبقا النظام الموسيقى الذى ستتخذه الأبيات بعد مصاحبته للمقاطع الأولى، مما يُولِّد لديه متعة المشاركة فى لعبة صناعة القصيدة.

وثمة ملمح آخر يضاعف الثراء الموسيقى الذى تتمتع به القصيدة يتمثل فى هذه التقفية الداخلية التى تشيع فى مقاطع القصيدة كافة، مثل:

تهبش فى يوسف وتترجاه وتداعب

والعقل صاعب ..

، عالم من الهمس من غير أمس ..

، يجيلها صوت، كله موت ..

، .. يئن له أنة

والحب له ناس فى جنة ..

ثم إن الشاعر، زيادة فى إثراء البنية الموسيقية للقصيدة، لا يلتزم بحرف روى واحد، وإنما هو يصنع ما يصنعه بعض شعراء الفصحى الذين يلتزمون بما لا يلزم؛ استعراضا لمهاراتهم فى الصياغة، فالمقطع الثالث، على سبيل المثال، يلتزم فى نهاياتة بتكرار الهاء واللام، وبينهما الألف والعين والباء، وفى المقطع الخامس يكرر الميم واللام والهاء، وبينهما يكرر الوار والميم، وفى المقطع الثامن يكرر اللام والعين والهاء، وبينهما يكرر الياء والتاء.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بل إن هذه التقفية الداخلية تتوالد فىالقصيدة على نمط متكرر يشيع فيهـــا فى أماكن ثابتة على طول مقاطعها العشرة، تتمثل فى تشابه نهاية السطر الرابـــع مع بدايات السطر الخامس من كل مقطع، على النحو التالى:

a. آدم عمل حضن حوا جنته وغنى
الناس بتتهنى ..

b. .. سكب دموع أنهار
واللى افتتن بالنهار..

c. وتترجاه وتداعب
والعقل صاعب..

d. خافت عليه يحتار
واختارت الانتحار..

e. ساد القوم
والحر له يوم..

f. وقسمتى مايلة
الروح مادام طايله..

g. من الغيرة موتها
والغيرة غشوتها..

h. يكره بيبان البيت
وإن كنت حبيت ..

i. ويئن له أنة
والحب له ناس فى جنه ..

j. أبيع عمرى كله بيوم غرام واحد
دا الحب والحق واحد ..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما يتجلى هذا الثراء الموسيقى فى صور الجناس التى تشيع فى القصيدة شيوعا واضحا، مثل: عنتر معنتر، لكين مسكين، عيلة – قبلة، الريح تباريح جريح ...

٥ - اللغة:

من الطبيعى أن يكون المستوى اللغوى الذى يستخدمه شاعر العامية هو ألفاظ الحياة اليومية التى يتبادلها الناس فى أسواقهم ومجالسهم ومعاملاتهم، وبذلك تتسع دائرة التلقى لهذا اللون من الشعر، إذ يصبح متاحا لطائفة القراء الذين يتلقون الشعر بآذانهم والذين يعجزهم غياب قدرتهم على القراءة عن الاستمتاع بالشعر الفصيح، ومن أجل ذلك يحرص الشاعر العامى على أن يوفر للنص أكبر قدر من الثراء الموسيقى مداعبةً لأذن القارئ التى هى أداة استقبال هذا النوع من النصوص.

ومع ذلك، فإن كثيرا من الألفاظ التى يستخدمها الشاعر فى قصيدته هى كلمات فصحى، قد ينطقها كما تنطق الكلمات الفصحى، مثل: "يا أولى الألباب"، بالإضافة إلى هذا فإن الشاعر قد يستخدم تراكيب فصيحة لكنها قد تنطق على النحو الذى تنطق به الكلمات العامية، مثل: عاقبهم الرب، أخرجهم من الجنة".

٦ - الصورة الشعرية:

لا تقل الصورة فى شعر صلاح جاهين، كما تتبدى فى هذه القصيدة، براعة وعمقا عن الصورة فى شعر الفصحى، وذلك يؤكد أن اختلاف المستوى اللغوى بين الفصحى والعامية ليس مؤشرا على سمو الشعر الفصيح على العامى، فلقد استخدم الشاعر من الصور المبتكرة ما يضاف إلى رصيد الصور الشعرية فى القصيدة العربية أيا كان المستوى اللغوى الذى صيغت به، ومن ذلك قوله: الريح تباريح جريح ما ينتهى له أنين"، حيث جعل صوت الريح الحزين خلفية موسيقية لحدث فاجع سوف يقع بعد حين وهو مقتل حسن وجنون نعيمة، مما يجعلها أشبه بالمؤثرات الصوتية فى الأعمال الدرامية، وهو يقدم خلفية لهذا

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المشهد تمهد له وتجسده وتضاعف من تأثيره، وكأنما صارت الريح صوت النذير أو صوتا ينعى ما يحدث ويشارك أبطال الحكاية مأساتهم ويرثى لهم، وكأنما صار صوتها آهات تصدر عن معذب لا ينتهى أنينه تنقلها إلى كل الأرجاء مُشيعةً لحزن كونى.

٧ - البناء:

يقدم الشاعر سياحة فى التاريخ منذ بدء الخليقة وحتى عالمنا المعاصر، يَسْتَلُّ فى كل مقطع من واحد من عصور التاريخ قصة مشهورة من قصص الحب، ويتقدم السرد الغنائى تقدما خَطِّيًا لا يخرج عن الترتيب الزمنى بادئا بالعصور القديمة، فالوسطى، فالحديثة، تتغير الأماكن وتختلف الأزمان وتتعدد الأجناس وتتغاير الطبائع، لكن الخلائق كلهم أصحاب مشارب واحدة، إنهم جميعا "أهل الهوى" منذ أبى البشر آدم وأمهم حواء وحتى اليوم.

ويقدم الشاعر فى مستهل قصيدته الإنسان فى تكوينه الطينى الكثيف، فهو ليس سوى طين، وعروقه أشبه بدبدان الطين، حَلَّ فى أرض من الخراب والعدم، لكن هذا الجسد الطينى الحقير سرعان ما يشف ويتسامى ويعلو على التراب والأصل الوضيع حين يسكنه هذا القبس النورانى الطاهر، قبس الحب، الذى يحيل الكائن الترابى إلى كائن نورانى شفيف، والأرض الخراب إلى فردوس جديد بديل من الفردوس المفقود الذى طرد منه آدم، صَنَع الإنسان لنفسه جنة الحب وسرى هذا العشق فى البشر جيلا وراء جيل على اختلاف العصور والبيئات، وغدا جوهر الطبيعة البشرية التى تستحيل بدونه إلى محض تراب حقير، وهكذا نشأت على نحو غريزى هذه الحكايات/ النماذج التى يصطفيها الشاعر لتؤكد فكرته التى ينتهى إليها:

١ - آدم وحواء.

٢ - مشاعر الحب والغيرة التى تحركت فى نفس قابيل، فقتل أخاه هابيل ليظفر بامرأته التى كانت وراء الجبل (= أخيه هابيل الذى صار وجوده عقبة تحول دون نوالها).

٣ - زليجة ويوسف.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤- كليوباترا وأنطونيو
٥- عنتر وعبلة
٦- قيس وليلى
٧- عطيل وديدمونة
٨- روميو وجولييت
٩- حسن ونعيمة
١٠- ملك انجلترا إدوارد الثامن (الذى تنازل عن عرشه فى مقابل أن يتزوج ممَّنْ أحب، حين حالت التقاليد الملكية أن يتزوج من امرأة لا تجرى فى عروقها الدماء الملكية) وهى مسز سمبسون.

وهذه السياحة فى الزمان ماضيه وحاضره، وفى المكان شرقه وغربه، هى سياحة **الراوى** الذىيريد أن يستخلص لجماعة المستمعين إليه خلاصة التاريخ، وهذه الخلاصة يحرص على أن يقدمها للقراء جاهزة دون عناء منهم فى إدراكها، وكأنه يدرك أنهم سوف ينتهون إلى هذه النهاية معه ويسلمون بها بعد ما قص على مسامعهم هذه النماذج. وكأن القصيدة تعمد فى بنائها إلى لون من ألوات الاستقراء يعقبه استنتاج تلخصه هذه الجملة النهائية التى هى أشبه بالتوقيعات: "دا الحب والحق واحد يا أولى الألباب".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com